

Université de Montréal

La vie des autres.
Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi

par
Ania Wroblewski

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade Philosophiae doctor (Ph.D.)
en Littératures de langue française

Décembre 2013

© Ania Wroblewski, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

La vie des autres.
Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi

présentée par :
Ania Wroblewski

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Benoît Melançon
président-rapporteur

Catherine Mavrikakis
directrice de recherche

Vincent Lavoie
membre du jury

Lucie Lequin
examinatrice externe

Isabelle Raynauld
représentante du doyen

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les transgressions discursives, esthétiques et sociales de la frontière entre la vie privée et la vie publique effectuées par les créatrices françaises contemporaines Sophie Calle et Annie Ernaux. Dans une perspective féministe qui s'appuie sur les théories du quotidien, la thèse pose les questions suivantes : quelles libertés peut se permettre la femme-artiste ou l'écrivaine aujourd'hui ? Où, comment, et par qui se dessinent les limites éthiques de la création ? À la lumière des représentations souvent stéréotypées de la femme criminelle, le premier chapitre dégage de la réception des œuvres de Calle et d'Ernaux les « crimes » – entre autres, d'obscénité, d'impudeur et d'indécence – dont elles ont été accusées par la critique. Les trois chapitres suivants ciblent les diverses manières subversives et innovatrices dont Calle et Ernaux déjouent les perceptions acceptées de la féminité pour s'assurer la liberté totale en création : elles se construisent en flâneuses maniant la photographie ou l'écriture photographique comme une arme, en amoureuses blessées qui se vengent de leurs amants, et en théoriciennes manipulant les modalités de leur propre inscription dans les canons littéraires et artistiques. Cette thèse analyse au fil des chapitres les échos des œuvres de Calle et d'Ernaux au plan social, insistant sur le rapport fécond qui existe entre l'œuvre d'art et son cadre, interrogeant l'*ethos* de l'artiste et celui de l'art. Sophie Calle et Annie Ernaux répondent avec force à la nécessité de se positionner autrement face à l'art en tant que femme, notamment, en proposant l'art et l'écriture comme hors la loi. La conclusion étudie dans cette optique le phénomène récent de la « judiciarisation » de l'art. En examinant certains procès intentés depuis 2010 à des artistes, des écrivaines, des commissaires d'exposition et des maisons d'édition françaises, cette thèse questionne finalement les risques et les violences de la représentation tels qu'ils sont désignés par la loi.

Mots clés : Sophie Calle, Annie Ernaux, l'écriture des femmes, l'art et le quotidien, la transgression, le crime, l'éthique, l'intime, la sphère publique, la flâneuse

ABSTRACT

This dissertation analyzes how contemporary French artist Sophie Calle and contemporary French writer Annie Ernaux transgress the discursive, aesthetic, and social boundaries between public and private life. Taking a feminist perspective and drawing on theories of everyday life, this dissertation asks: what liberties are the female artist and writer permitted today? Where, how and by whom are the ethical limits of creative practice established? In light of often stereotypical literary and artistic representations of the female criminal, the first chapter examines the accusations of obscenity, shamelessness and indecency levelled against Calle and Ernaux by their critics. The following three chapters identify the diverse, innovative and subversive ways in which Calle and Ernaux question accepted perceptions of femininity in order to seize creative freedom: they assume the distinct and tactical positions of *flâneuses*, heart-broken women avenging their ex-lovers, and theorists manipulating the reception of their own works. Together, these four chapters trace the artwork's resonance in the public sphere, insist on the fruitful relationship that exists between a work of art and its frame, and consider the *ethos* of the artist as well as that of art. Sophie Calle's and Annie Ernaux's practices suggest that in order to achieve creative autonomy, art and writing must function outside of the constraints of moral, ethical, social and even civil laws. By examining instances in which artists, writers, curators and publishing houses have been subject to lawsuits in France since 2010, the conclusion of this dissertation studies a recent increase in the litigation of art and outlines some of the limits of representation as defined by the law.

Keywords : Sophie Calle, Annie Ernaux, contemporary women's writing, art and everyday life, transgression, crime, ethics, intimate, public sphere, *flâneuse*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	vi
REMERCIEMENTS	x
INTRODUCTION	1
<i>La valorisation de l'intime</i>	12
<i>Criminelles de l'intime</i>	19
CHAPITRE 1	
CRÉATRICES, CRIMINELLES. DES PRATIQUES ARTISTIQUES TRANSGRESSIVES AU FÉMININ	28
La criminalité des femmes	33
<i>Disséquer la criminelle. Caractérisations scientifico-sociales sexistes</i>	34
<i>Faire vivre la criminelle. Représentations stéréotypées artistiques et littéraires</i>	39
<i>Le lexique des mœurs et des préjugés d'une société</i>	51
« Les femmes qui écrivent vivent dangereusement »	54
<i>Écriture et transgression au féminin. Le supplice exalté de la créatrice</i>	56
L'autobiographie « trop » révélatrice de Sophie Calle et d'Annie Ernaux	64
<i>L'art mis à mal par Sophie Calle. Provocation et séduction artistique</i>	68
<i>La littérature mise à mal par Annie Ernaux. Obscénité sexuelle et jugements de qualité</i>	77
« Être vrai, c'est être obscène »	85
L'art de transgresser	89

CHAPITRE 2

L'OBSERVATION DANGEREUSE. L'OBJECTIVITÉ COMME UN ALIBI CHEZ SOPHIE CALLE ET ANNIE ERNAUX, FLÂNEUSES

93

La flânerie artistique	98
<i>Les crimes du flâneur</i>	103
<i>Sophie Calle et Annie Ernaux, flâneuses</i>	104
Annie Ernaux et la ville jugée	114
<i>L'écriture photographique d'une ville sexualisée</i>	118
<i>La ville jugée de l'extérieur. Observer pour critiquer</i>	124
<i>La flâneuse engagée ou hypocrite ?</i>	131
Sophie Calle voyeuse et provocatrice s'entraîne à observer	137
<i>Les aventures de Sophie Calle détective</i>	139
<i>L'amour comme prétexte. Un projet d'espionnage à Venise</i>	143
<i>Le danger de photographier</i>	148
<i>L'éthique de la filature artistique</i>	157
Viol avec une caméra	166

CHAPITRE 3

JOUER À LA VICTIME

172

L'amoureuse (contemporaine). Écrire le plaisir érotique au féminin.	175
<i>Actualiser l'amoureuse</i>	178
<i>Étudier l'écriture du plaisir/le plaisir d'écrire</i>	182
<i>Sophie Calle et Annie Ernaux, les amoureuses oubliées</i>	186
Victimes de l'amour	190
<i>Sophie Calle, la multiplicatrice des souffrances</i>	190
<i>Annie Ernaux, le corps de la victime ravie</i>	199
<i>Dire « je souffre » aujourd'hui</i>	206
La souffrance comme un outil	210
<i>La main posée sur le sexe de l'homme</i>	210
<i>Poser le piège de l'art dit thérapeutique</i>	224

CHAPITRE 4	
HORS-LA-LOI DE LA CRÉATION	234
La liberté en création	236
L'amour entre parenthèses. Annie Ernaux, théoricienne d'elle-même	241
<i>Les alentours de Passion simple</i>	242
<i>L'affaire Ernaux-Vilain</i>	247
<i>La vérité du paratexte</i>	257
L'amour sur la scène publique. Sophie Calle, épistolière	267
<i>Les dédicaces stratégiques</i>	268
<i>Les représailles de Martial Raysse</i>	275
<i>Lettres ouvertes</i>	283
<i>Collaborations forcées</i>	289
Les amoureuses oubliées de la nouvelle avant-garde	296
CONCLUSION	299
<i>Kiss the Past Hello ? Le retour à la morale</i>	305
<i>« Je conçois qu'il faille faire attention aux autres »</i>	314
<i>L'art au péril de la loi. Qui paye ?</i>	319
<i>Le déclin supposé du roman français. Les chiens de garde aboient</i>	324
<i>À la limite du permis et de l'interdit...</i>	328
ANNEXE	331
APPENDICES	333
BIBLIOGRAPHIE	347

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1

Sophie Calle et Annie Ernaux sur la scène du crime, 1981-2005
© Sophie Calle / SODRAC (2014)
© Annie Ernaux et Marc Marie

4

Figure 1.1

Hans Baldung dit Grien, *Ève, le serpent et la Mort*, 1510-1515
© Musée des beaux-arts du Canada
< <http://www.beaux-arts.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=9023> >,
consulté le 1^{er} novembre 2013

44

Figure 1.2

Jean Cousin, *Eva Prima Pandora*, 1510-1515
© Musée du Louvre / Angèle Dequier-M. Bard
< <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/eva-prima-pandora> >,
consulté le 1^{er} novembre 2013

45

Figure 1.3

VALIE EXPORT, *Aktionshose : Genitalpanik*, 1969
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat
< <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=2C6NU0OHXKZ0> >,
consulté le 1^{er} novembre 2013

62

Figure 1.4

Sophie Calle, *Des histoires vraies*, 2002, Page couverture
© Sophie Calle / SODRAC (2014)

76

Figure 2.1

Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983, p. 25
© Sophie Calle / SODRAC (2014)

141

Figure 2.2

Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983, p. 53
© Sophie Calle / SODRAC (2014)

149

Figure 2.3

Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983
Image tirée d'« À suivre... (Livre IV) » (1998), p. 58
© Sophie Calle / SODRAC (2014)

153

Figure 2.4 Sophie Calle, <i>Suite vénitienne</i> , 1983, p. 58 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	156
Figure 2.5 Vito Acconci, <i>Following Piece</i> , 1969 © Vito Acconci Image tirée de <i>Vito Acconci : Diary of a Body 1969-1973</i> (2004), p. 83	160
Figure 2.6 Yoko Ono, <i>Rape</i> , 1969 Collage de photogrammes du film captés par les auteurs du blog « Art Torrents » < http://arttorrents.blogspot.ca/2008/04/yoko-ono-john-lennon-rape1969.html >, consulté le 1 ^{er} novembre 2013	167
Figure 3.1 Sophie Calle, <i>Douleur exquise</i> , 2003, p. 197-199 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	195
Figure 3.2 Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> , 2007, sans pagination © Sophie Calle / SODRAC (2014)	198
Figure 3.3 Sophie Calle, <i>L'hôtel</i> , 1984 image tirée de « L'hôtel (Livre V) » (1998), p. 21 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	217
Figure 3.4 Sophie Calle, <i>Des histoires vraies</i> , 2002, p. 12-13 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	217
Figure 3.5 Sophie Calle, <i>Des histoires vraies</i> , 2002, p. 72-73 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	220
Figure 3.6 Sophie Calle, <i>Des histoires vraies</i> , 2002, p. 62-63 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	222

Figure 4.1 Sophie Calle, <i>Des histoires vraies</i> , 2012, p. 5 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	271
Figure 4.2 Sophie Calle, <i>Douleur exquise</i> , 2003, p. 103 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	277
Figure 4.3 Yves Klein, <i>Portrait relief de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse</i> , 1962 Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (MAMAC), Nice, 2011 © Bob Ramsak / piran café < http://www.flickr.com/photos/brightblightcafe/5559554060/ >, consulté le 1 ^{er} novembre 2013	278
Figure 4.4 Pierre Baudry, « Droit de réponse à Sophie Calle », <i>Libération</i> , 28 septembre 1983 © SARL Libération	286
Figure 4.5 Sophie Calle, <i>Le carnet d'adresses (Livre VI)</i> , 1998, page couverture © Sophie Calle / SODRAC (2014)	292
Figure 5.1 Ahlam Shibli, Sans titre (<i>Death n° 4</i>), Palestine, 2011-2012 Camp des réfugiés de Balata, février 2012 Photo du martyr Khalil Marchoud qu'est en train d'épousseter sa sœur dans le séjour de la maison familiale. Sur l'affiche, cadeau des Brigades Abu Ali Mustafa, il est présenté comme le secrétaire général des Brigades des martyrs d'al-Aqsa à Balata. © Ahlam Shibli, Image reproduite avec la permission de l'artiste	303
Figure 5.2 <i>Libération</i> , « Larry Clark censuré », 7 octobre 2010 © SARL Libération	308
Figure 5.3 <i>Libération</i> , « Larry Clark, la polémique enfle », 8 octobre 2010 © SARL Libération	309

Figure 5.4 Marcela Iacub, <i>Belle et Bête</i> , 2013, Encart © Éditions Stock, 2013	320
Figure 6.1 Sophie Calle, <i>Des histoires vraies</i> , 1994, p. 30-31 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	334
Figure 6.2 Sophie Calle, <i>Appointment with Sigmund Freud</i> , 2005, p. 78 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	335
Figure 6.3 Sophie Calle, <i>Douleur exquise</i> , 2003, p. 192-193 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	336
Figure 6.4 Sophie Calle, <i>Le rituel d'anniversaire (Livre II)</i> , 1998, p. 49 © Sophie Calle / SODRAC (2014)	338
Figure 6.5 Grégoire Bouillier, <i>L'invité mystère</i> , 2004, p. 110-111 © Éditions Allia, 2004, 2014 Image reproduite avec la permission des Éditions Allia	339
Figure 6.6 Martial Raysse, « Secret de Polichinelle », <i>Le Monde</i> , 18 décembre 2003 © Le Monde Interactif	341
Figure 6.7 Pierre Haski, Avertissement affiché à l'entrée du Jeu de Paume, juin 2013 © Pierre Haski / Rue89, Image reproduite avec la permission de Rue89	342
Figure 6.8 © Ania Wroblewski, À la sortie de l'exposition de Larry Clark, 2010	345
Figure 6.9 © Ania Wroblewski, La file d'attente Larry Clark, 2010	346

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude à Catherine Mavrikakis, ma directrice, qui, au moment où j'ai entrepris la rédaction de mon premier chapitre m'a dit, « C'est une thèse, Ania, il faut la défendre », m'encourageant ainsi à prendre position autant dans le monde que dans mes recherches. Je suis infiniment reconnaissante de son infaillible soutien, de sa générosité sans fin et de ses conseils avisés.

J'aimerais remercier Benoît Melançon, Andrea Oberhuber et Vincent Lavoie de leur confiance. Merci également à mes collègues et amies, Karin Schwerdtner, Eftihia Mihelakis, Jen Kennedy et Maryse Larivière, pour nos collaborations précieuses, nos discussions fructueuses et nos débats éclairants. Merci à Gill Rye pour ses commentaires bienveillants et aux archivistes de la galerie Perrotin pour leur aide à la recherche. Merci aussi à mes étudiants, à mes collègues du bureau des chargés de cours et à Thina Nguyen et Christiane Aubin, qui toutes les semaines m'ont saluée d'un sourire.

À ma famille, ma belle-famille, mes amis – je signale tout particulièrement Christopher Harris, Leigh Jackson, Andrea Kastner, Heather Kirk, Anna Madelska, Chris Miller, John Pilat, Carson K. Pinch, Kait Pinder, Katie Russell, Keith Scobie et Johanna Whitson – je dis merci, thank you, dziękuję.

Je ne saurais assez remercier mes très chers parents. Merci à mon père pour son humour et à ma mère, ma fidèle et astucieuse correctrice, d'avoir lu chaque page de cette thèse attentivement. Finalement, à Steve Lyons, mon critique le plus perspicace et mon défenseur le plus ardent, je dis : au plaisir de continuer à partager la vie, ensemble, entre l'art, le voyage et la littérature. Merci.

Cette thèse a bénéficié de la contribution financière du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal ainsi que du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

à Steve

INTRODUCTION

Sa mère est malade, elle doit se faire opérer. Elle a une boule dans le sein qui est peut-être cancéreuse. J'ai pensé que c'était de ma faute. Que c'était à cause du livre, que je l'avais tuée. Comme après la sortie de L'Inceste quand mon père est mort.

Christine ANGOT, *Les petits*, 2011

On oublie trop facilement ici le martyre qu'a dû vivre le criminel.

Marguerite DURAS, *L'amante anglaise*, 1967

Toute œuvre d'art est un crime non perpétré.

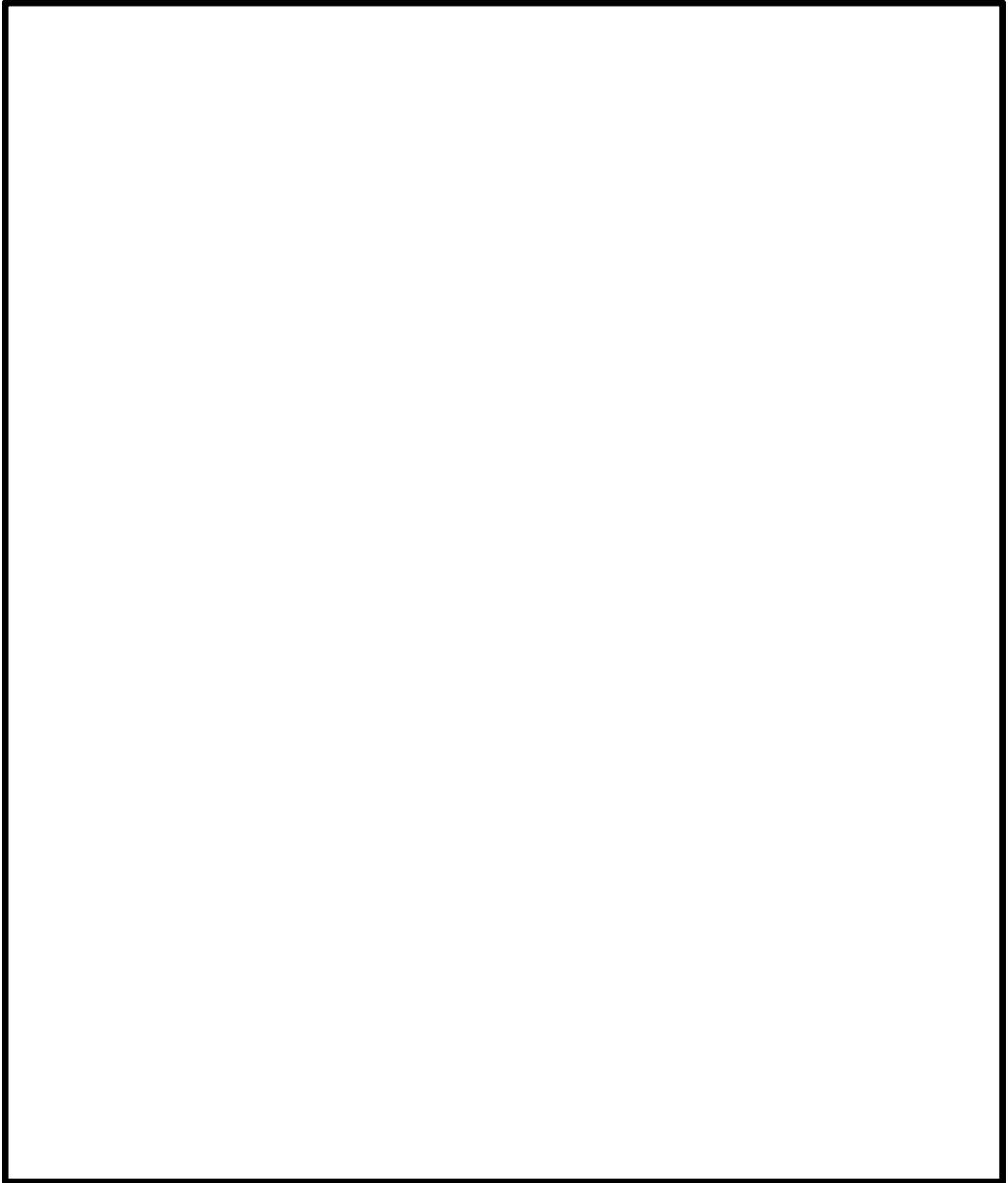
Theodor ADORNO, *Minima Moralia*, 1951

Le désordre. Pêle-mêle, dans le couloir reposent des vêtements – pantalons, escarpins, soutien-gorge en dentelle, chaussures de travail – jetés par terre comme à la hâte. À l'intérieur de la chambre, un pyjama foncé s'engouffre entre les deux lits simples défaits. On dirait un corps. Derrière le bureau, des feuilles s'éparpillent ; du porte-crayons renversé se dispersent ici et là une dizaine de stylos. Tout autour du verre cassé dans la salle de bains s'étendent les bris de glace. On s'efforce à trouver des traces de sang. À côté d'un objet mystérieux enveloppé dans un sac en plastique noir est posé un petit marteau, objet qui aurait pu une fois servir d'arme. Dans la cuisine, un grand chaos : des chaussons et des torchons traînent sur le sol, le comptoir est plein, la poubelle déborde, et la bouteille d'eau de Javel, un blanchissant efficace, patiente près de l'évier. Le journal, ouvert à la page où est tracé à la main le plan de

la maison, semble confirmer ce qu'on soupçonnait déjà : ces images documentent la scène d'un crime (Figure 0.1).

Sûrement s'agit-il d'un crime sexuel. On s'imagine tout de suite une attaque-surprise prenant au dépourvu une femme insouciant, assise à son bureau en train d'écrire ou s'affairant dans la cuisine. Le criminel l'avait-t-il traînée dans la chambre à coucher pour la violer dans l'intimité de son propre lit ? La victime a probablement été déshabillée en cours de route. Il est possible qu'un scénario différent se soit joué dans ces lieux. Une soirée paisible et romantique a mal tourné pour des jeunes amants, l'un avait peut-être suscité la jalousie de l'autre en prononçant le nom d'une ancienne flamme ou en recevant un texto inopportun. Les photos chargées de sexe et de violence semblent attester cette sorte d'interprétation. D'elles se façonnent les images floues d'un dîner interrompu par la colère, des ébats transformés en une lutte mortelle. Il se peut aussi que les photos ici reproduites documentent les vestiges d'un moment de folie domestique entre époux. La furie était-elle venue comme un éclair semer un trouble que seule l'eau de Javel ait pu nettoyer ?

Les théories possibles sur les gestes qui ont animé ces chambres vides sont presque illimitées puisque les clichés en question constituent l'index d'un phénomène qui imprègne toutes les facettes de l'imaginaire contemporain – de la littérature à la télévision en passant par l'art contemporain et les médias – à savoir, le crime. Tirées des projets de Sophie Calle et d'Annie Ernaux, les créatrices contemporaines françaises sur lesquelles porte cette thèse (et non pas, comme on pourrait le croire, des archives d'un bureau de police), ces photos signalent l'avènement dans la littérature et l'art français d'une esthétique du crime qui est peu exploitée



Sophie Calle et Annie Ernaux sur la scène du crime, 1981-2005

Figure 0.1

par les femmes¹. Hors contexte, on ne peut pas différencier entre les photos de Calle et celles d'Ernaux ; elles relatent ensemble un conte sordide de la passion et du meurtre. Remises dans les œuvres auxquelles elles appartiennent – *L'hôtel* (1984) de Sophie Calle et *L'usage de la photo* (2005) signé par Annie Ernaux et son amant Marc Marie –, les photos illustrent des scénarios qui touchent eux aussi au délit. Calle est l'auteure des images le plus directement liées au crime. Selon la mise en scène de son projet, elle les a acquises de façon illégale : l'artiste travestie en femme de ménage a photographié dans les chambres d'hôtel sous sa charge le lit dans lequel disparaît l'esquisse d'un cadavre, le marteau à tuer, la salle de bain ornée de pièces coupantes et le journal où est dessiné le schéma d'un crime à venir². Quant au second lit dévasté, au bureau ravagé, au couloir peuplé d'habits, et à la cuisine en désordre total, ce sont des lieux – photographiés comme des scènes de crime – où Ernaux et Marie ont apparemment fait l'amour³. Qu'il le veuille ou non, face aux photos exposées par les deux créatrices, le lecteur-spectateur est transformé en voyeur et se trouve lui aussi, ne serait-ce que

¹ Dans la tradition anglo-saxonne, l'écrivaine la mieux connue et l'auteure la plus prolifique du roman policier est bien sûr, Agatha Christie, la dite « reine du crime » ou « duchesse de la mort ». Voir à son sujet l'étude biographique signée par François Rivière, *Agatha Christie, la romance du crime* (2012). Pour des études sur le renouvellement au féminin du genre du polar en France depuis les années 1990, voir l'article « Chéries noires » de Martine Laval et l'analyse compréhensive du phénomène médiatique et littéraire des « polareuses » de Natacha Levet, « Les "chéries" noires : écriture féminine et roman noir ».

² Dans le texte d'introduction à l'œuvre *L'hôtel*, Calle explique ses gestes comme suit : « Le lundi 16 février 1981, je réussis, après une année de démarches et d'attente, à me faire engager comme femme de chambre pour un remplacement de trois semaines dans un hôtel vénitien. On me confia douze chambres du quatrième étage. Au cours de mes heures de ménage, j'examinai les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre, j'observai par le détail des vies qui me restaient étrangères. Le vendredi 6 mars 1981, mon remplacement prit fin » (Sophie Calle, *L'hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1984, p. 7).

³ Dans les premières pages de *L'usage de la photo*, Ernaux décrit ainsi la genèse du projet : « Un matin, je me suis levée après le départ de M. Quand je suis descendue et que j'ai aperçu, éparées sur les dalles du couloir, dans le soleil, les pièces de vêtements et de lingerie, les chaussures, j'ai éprouvé une sensation de douleur et de beauté. Pour la première fois, j'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition. Je suis allée chercher mon appareil. Lorsque j'ai dit à M. ce que j'avais fait, il m'a avoué qu'il en avait déjà eu l'envie lui aussi. Tacitement ensuite, comme si faire l'amour ne suffisait pas, qu'il faille en conserver une représentation matérielle, nous avons continué de prendre des photos [...] Pendant plusieurs mois, nous nous sommes contentés de prendre des photos, de les regarder et les accumuler. L'idée d'écrire à partir d'elles a surgi un soir en dînant [...] » (Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 9-12).

de façon symbolique, voire *artistique*, mené sur le chemin de la criminalité. Michel Porret, spécialiste des réformes judiciaires instaurées à la fin de l’Ancien Régime, corrobore cette hypothèse : « Sur les lieux du crime, l’auditeur devient parfois l’arpenteur du vice et des sévices⁴. »

En fait, il n’est pas fortuit de rapprocher l’art du crime. Telle est la nature humaine que ce dernier, le crime, constituera toujours une source abondante et inépuisable, pleine de sang et d’intrigues, dans laquelle puisera à volonté, le premier, l’art. En témoigne le fait divers, l’événement d’actualité qui réclame particulièrement fort d’être inscrit en fiction. Le fait divers fait non seulement « diversion » comme l’affirme Pierre Bourdieu dans *Sur la télévision* (1996), mais il représente aussi un point de départ propice à la création. Inversement, il arrive parfois que l’on dise inégalable la beauté d’un meurtre effectué de façon spectaculaire, inattendue. C’est ce que satirise Thomas de Quincey dans son essai célèbre *De l’assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1854) et c’est le problème que Jean-Michel Rabaté pose dans son étude *Étant donnés : 1° l’art, 2° le crime. La modernité comme scène de crime* (2010) :

L’autonomie exigée par l’esthétique signifie que l’œuvre d’art devient sa propre fin et sa propre réalité. Quand le meurtre devient de l’art, il montre de manière hyperbolique que l’art est prêt à « tuer » toute réalité afin d’affirmer ses propres lois. L’œuvre d’art ainsi entendue devient une fois pour toutes réflexive. Sa signification liée au déploiement de procédures formelles, elle met entre parenthèses toutes les autres considérations et ne reconnaît la législation d’aucun tribunal, ni humain ni divin⁵.

⁴ Michel Porret, *Sur la scène du crime. Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIIIe-XIXe siècle)*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 155.

⁵ Jean-Michel Rabaté, *Étant donnés. 1° l’art, 2° le crime : la modernité comme scène de crime*, Dijon, Presses du réel, 2010, p. 9.

Loué par les spectateurs, le criminel devient un divin maestro, maniant son couteau comme une baguette de direction. Par sa démesure, le meurtre perçu comme un chef-d'œuvre assassine littéralement *et* de façon métaphorique toutes les contraintes morales, éthiques, sociales et juridiques qui entravent à la création – terme qui prend dans ce sens une signification ironique.

Les citations placées en triple exergue font signe au rapport moins évident mais tout aussi prégnant qui fait de *l'art lui-même* un crime et qui, dans le même ordre d'idées, transforme *l'artiste* en criminel. Christine Angot, condamnée juridiquement en mai 2013 à dédommager l'une des « victimes » de ses romans, souligne la violence réelle que peut exercer un texte littéraire. La violence d'écriture conduisant à la vie et à la mort est une violence qu'elle assume. Citée à peu près par tous les chercheurs qui ont récemment posé le problème des risques de la création, la petite phrase d'Adorno propose l'œuvre d'art comme quelque chose *en devenir*, devenir criminel, devenir transgressif, devenir cathartique. Entre les deux, une parole rapportée : celle d'Alfonso, un ouvrier d'origine italienne qui joue, dans une œuvre de Marguerite Duras, avec le détective, le patron du bar et le couple Lannes, à la reconstitution d'un crime. Alfonso imagine le corps de la victime meurtrie – qu'il faut éliminer, faire disparaître à tout prix – comme le calvaire et le supplice du criminel. Si le criminel était un artiste, et son œuvre, le délit, quel serait son martyr ? Comment vivrait-il l'application implacable d'une loi condamnatrice qui censure ? Comment et par qui serait-il jugé, condamné ? Et encore si l'artiste-criminel était une femme, qu'est-ce qui marquerait son rapport à la loi patriarcale ? D'après quels critères et quels préjugés elle et son œuvre, seraient-elles évaluées ? Quelle serait la spécificité de son œuvre-crime ?

Par une étude des pratiques artistiques de Sophie Calle, plasticienne, et d'Annie Ernaux, écrivaine, cette thèse explore les points de contact de l'art et du crime. Sur le plan de l'esthétique, se servir du « *look* » du crime dans une œuvre d'art relève d'un choix très précis, notamment, celui d'inscrire cette œuvre-là dans la tradition masculine du roman noir où les héros machos, résolus, poussés par l'amour-propre ou par leurs valeurs conservatrices, se mettent en péril pour arrêter les coupables et rétablir l'ordre dans la société, et où la femme est celle qu'il faut secourir, celle qu'on finit par tuer, ou celle, anormale et criminelle, qui est la pire de tous les malfaiteurs. L'œuvre est tout de suite dotée d'une aura de mystère. Le mal est envahissant, l'intrigue ténébreuse, le risque tenace. Le fil narratif qui est reproduit toutes les semaines dans les séries criminelles télévisées les plus populaires (*CSI : Les experts, Esprits criminels, Breaking Bad*), est le même qui se dégage tout d'abord des photos en noir et en blanc de *L'hôtel* et de *L'usage de la photo*. C'est ainsi qu'elles se donnent à lire, c'est ainsi qu'elles se présentent. Toutefois, s'emparer des signes du crime – lit défait, chambre vide ravagée, armes, sang, vêtements éparpillés – prend forcément une nuance différente au féminin. Cette décision créative permet à l'artiste de souligner les rapports stéréotypés de pouvoir qui se jouent, parfois implicitement, sur la scène représentée du crime (quand, par exemple, dans le coin d'une image une botte de travail piétine un sous-vêtement délicat⁶). Ce choix créatif lui permet aussi de prendre en charge la situation ou l'intrigue imaginée afin d'en faire quelque chose de subversif et d'inattendu.

⁶ Tel, en fait, est le cas d'une des photos dans *L'usage de la photo*, photographiée comme un indice ou comme la preuve d'un crime. Marc Marie décrit l'image ainsi : « Une chaussure d'homme piétine un soutien-gorge. Ou plutôt non : elle l'écrase du bout du pied, on peut presque deviner, derrière la photo, le mouvement, le talon balançant de droite à gauche en un geste rageur, dégoûté, ce n'est plus un soutien, c'est le frelon qu'on achève sur le carrelage de la cuisine un soir d'été. [...] La portée symbolique du cliché est si patente que l'on peut légitimement douter du caractère fortuit de la situation. Je me revois, pourtant, découvrant ce détail, et esquissant un sourire, tant le hasard épousait les contours d'une image convenue : l'homme muselant, d'une simple, noire et impérative pression de la semelle, l'éternel féminin » (Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 48-49).

Grâce à leur nature plutôt intime, les photos de Calle et d'Ernaux font *plus* qu'évoquer le viol ou exposer les traces d'un meurtre. Bien qu'elles adoptent très clairement l'esthétique du crime, les images tirées de *L'hôtel* et de *L'usage de la photo* ne documentent pas le plateau de tournage d'un film noir ou d'une série policière. D'après les créatrices, ce ne sont pas non plus des scènes « montées ». En fait, si l'on croit aux textes d'encadrement des deux projets, certaines des photographies reproduites dans les pages qui précèdent donnent un aperçu non autorisé de la vie privée des voyageurs insouciantes venus à Venise pour le Carnaval. Les autres dévoilent sans aucune pudeur la vie sexuelle d'un couple dans la soixantaine. Compte tenu de cette information, on pourrait dire – je ne le dis pas – et certains l'ont certainement insinué, que les photos prises subrepticement par Calle constituent une attaque à la vie privée des personnes dont elle expose les effets⁷. Quant aux paysages amoureux des amants âgés, on leur a déjà reproché leur indiscrétion exhibitionniste⁸. Évidemment, les photographies de

⁷ Par exemple, dans son article « Indiscrétion assurée », Luc Le Vaillant traite Calle de « voleuse d'intimité » pour les fouilles qu'elle a effectuées (*Libération*, 15 novembre 2003, p. 52). Quant à Jérôme Coignard et Béatrice de Rochebouet, ils laissent entendre avec une forte ironie que toutes les petites transgressions de l'artiste servent uniquement ses propres intérêts : « Sophie Calle chaparde les petits faits de la vie des autres, expose ou photographie le lit défait (ou prêté), les vêtements, divulgue les images volées, livre son matelas incendié, son chat empaillé. *Ad libitum, ad nauseam*... Elle charrie ce matériau comme le bousier, ce scarabée coprophage, roule devant lui sa boule. Que c'est triste Venise, avec Sophie Calle en fausse soubrette qui, à l'hôtel, farfouille dans vos petites affaires pour tricoter son mince chandail artistique, photographie les chaussures, inventorie les slips dans l'armoire, le contenu des trousseaux de toilette [...] L'exposition est la somme de ces journaux faussement intimes, de ces intimités cyniquement dérobées, inventoriées avec minutie et aussitôt fanées » (« Sophie Calle, avis de recherche », *Le Figaro*, 28 juin 2003, p. 24).

⁸ Josyane Savigneau et Shirley Jordan questionnent, pour tenter de l'outrepasser, la nature transgressive ou rebutante du projet d'Annie Ernaux et de Marc Marie. Savigneau reconnaît que le projet pourrait choquer la pudeur des lecteurs-spectateurs – « On n'est pas certain d'avoir envie de lire cela » ; « On devrait éprouver un peu de dégoût » (« Annie Ernaux, l'écriture et la vie », *Le Monde*, 11 février 2005, p. 3) – et Jordan réfléchit à la gêne qu'ils pourraient éprouver face aux photos faites par les deux amants : « Que *fait* une écrivaine célèbre en nous permettant de voir les habits jetés par terre et le désordre domestique qui devraient rester strictement interdits d'accès aux inconnus ? Et, n'avons-nous pas honte, ne sommes-nous pas tachés par notre propre curiosité voyeuriste de ces scènes ? » (« Improper Exposure : *L'usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, 7.2, juillet 2007, p. 130). Je traduis librement : « What is a famous author *doing* in letting us see discarded garments and domestic disarray which should strictly remain off-limits to strangers ? And are we not shamed/stained by our voyeuristic interest in these scenes ? » Alors que le but des deux articles est de souligner la créativité et l'importance du projet d'Ernaux et de Marie, la langue que Savigneau et Jordan emploient pour le décrire, et surtout le titre que Jordan donne à son texte, finissent malgré

L'hôtel et de *L'usage de la photo* ont un lien concret avec la vie en tant que telle. Les images *agissent* encore aujourd'hui dans le monde réel et le discours qu'elles provoquent dépasse la question esthétique ou le souci formel. Par conséquent, le crime qu'elles représentent n'est pas de surface, mais fait partie intégrante du matériel vivant qui les compose. Un simple fait, donc, à souligner : les corps invisibles qui gisent dans les clichés des créatrices sont des corps bien réels.

C'est donc ici – dans le glissement qui s'opère entre la représentation (du crime) et la provocation, dans le cheminement très lent de l'expérimentation artistique vers la criminalité, dans la violence de la publication d'un texte et de l'exposition d'une image – que se dessine la question autour de laquelle s'élabore cette thèse, soit, celle qui pose le rapport entre l'art et la vie dans ses enjeux éthiques et sociaux, et dans ceux qui portent sur la différence sexuelle. Le crime, un manquement grave à la loi et à la morale⁹, est, en fait, à comprendre comme une métaphore filée permettant d'aborder, de circonscrire et d'interroger ce rapport.

Qui plus est, le crime – de la représentation, de l'art, de l'artiste – est un point d'entrée propice à l'étude des pratiques artistiques de Sophie Calle et d'Annie Ernaux. Presque jamais relevé par la critique, il imprègne pourtant les corpus des deux créatrices contemporaines. Il n'est pas facile d'oublier la netteté et la violence des premières lignes de *La honte* (1997), l'un de textes le mieux connus d'Annie Ernaux : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi¹⁰. » Et, un peu plus loin : « Dans la cave mal éclairée, mon père

tout par renforcer le sentiment qu'Ernaux et Marie transgressent un interdit, que leur œuvre est assez vulgaire ou de mauvais goût.

⁹ Paul Robert, « Crime », Le Grand Robert de la langue française – version numérique (2005-2013), < <http://gr.bvdep.com/version-1/login.asp> >, consulté le 25 septembre 2013.

¹⁰ Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 13.

agrippait ma mère par les épaules, ou le cou. Dans son autre main, il tenait la serpe à couper le bois qu'il avait arrachée du billot où elle était ordinairement plantée¹¹. » Le sentiment de ce crime-là, non accompli mais figé dans l'espace comme une image, traverse l'œuvre de l'écrivaine et, comme elle l'avoue dans les dernières pages de son journal *Se perdre* (2001), lui sert de moteur créateur : « J'écris d'un lieu horrifié – juin 52¹². » Quant à Calle, le crime pénètre son corpus avec humour et un peu de drame. Par exemple, dans son recueil *Des histoires vraies* (1994), elle relate et illustre, à l'aide des photos qui font appel aux procédures de documentation de la photographie judiciaire¹³, les crimes marquants qu'elle a perpétrés – petits larcins et trahisons – et ceux, tels que le suivant, dont elle a été la victime tragicomique :

Le 8 janvier 1981, une de mes « collègues », à qui je refusais de céder ma place sur l'unique chaise de la roulotte, me ficha son talon aiguille dans le crâne après avoir tenté de me crever les yeux avec. Je perdis connaissance. Au cours de la bagarre, elle avait, ultime effeuillage, arraché ma perruque blonde. Ce fut mon dernier strip-tease¹⁴.

Que ce soit en tant qu'esthétique choisie, histoire racontée, ou prise de position stratégique, la façon dont le crime est caractérisé, abordé et joué par les deux créatrices témoigne du mouvement perpétuel de va-et-vient entre l'art et la vie qui anime chacune de leurs œuvres. En étudiant le crime chez Sophie Calle et Annie Ernaux, cette thèse trace les moyens dont l'une et l'autre tâche inlassablement de faire éclater les limites imposées aux femmes par les institutions (universités, musées, tribunaux) qui évaluent et jugent les œuvres d'art.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 347.

¹³ Au sujet des points de contact entre l'univers médico-légal et les arts visuels, voir le dossier spécial FORENSIQUE / FORENSICS du journal *Ciel variable* dirigé par Vincent Lavoie.

¹⁴ Sophie Calle, « Le talon aiguille », *Des histoires vraies*, p. 18-19.

La valorisation de l'intime

Alors qu'une treizaine d'années les sépare, Sophie Calle et Annie Ernaux ont fait leur entrée sur la scène culturelle française à peu près au même moment, à savoir, au début des années 1980¹⁵. Entre 1974 et 1981, Ernaux a publié chez Gallimard ses premiers romans, des œuvres narratives denses, difficiles, remplies de patois et plus ou moins inspirées par son enfance en Normandie, ses études à Rouen et son mariage bourgeois¹⁶. Ce n'est pourtant qu'au moment de la publication de *La place*, un récit qui lui a valu le prix Renaudot en 1984, qu'elle s'est fait remarquer d'un plus large public : dans l'œuvre charnière de son corpus, œuvre consacrée à la vie de son père, Ernaux assume une écriture précise, dépouillée et claire, et la position d'ethnologue littéraire de ses origines et de la vie quotidienne.

Quant à Calle, en 1978, après sept ans de pérégrinations autour du monde en faisant des petits boulots – elle a travaillé dans un cirque au Canada, a nettoyé de la marijuana en Californie, a vendu des pots de confitures et du miel en Ardèche, a fait de la pêche en Crête –, elle est rentrée à Paris pour devenir photographe, une carrière que son père collectionneur d'art voulait bien endosser¹⁷. D'après le mythe de sa venue à la création, elle est devenue artiste grâce à l'intervention de Bernard Lamarche-Vadel, conservateur de musée : Calle a exposé *Les dormeurs* (1979), une œuvre rassemblant les résultats d'une expérience effectuée

¹⁵ Née en 1940, Annie Ernaux est la plus âgée des deux (Calle est née en 1953). Bien que toutes les deux soient françaises, elles sont d'origine différente : Calle est née dans une famille bourgeoise parisienne alors que les parents d'Ernaux étaient petits-commerçants normands. Comme elle l'exprime dans de nombreux textes et entretiens, Ernaux a vécu difficilement son ascension sociale : adolescente, elle a ressenti la honte de ne pas être « à la hauteur », adulte, agrégée de lettres modernes, mariée et mère de deux fils, c'est celle d'avoir trahi ses origines qui l'a assaillie. De plus, Ernaux a commencé à écrire en secret, entre les repas, pendant que les enfants dormaient, quand son mari était au travail. Pas de soucis de la sorte pour Calle, célibataire et sans enfants, qui a joui dès le départ d'une certaine liberté.

¹⁶ Notamment, *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) et *La femme gelée* (1981).

¹⁷ Calle dévoile ces faits-là dans des entretiens menés par Cécile Camart et Christine Macel à l'occasion de sa rétrospective *M'as-tu vue ?* qui a eu lieu au Centre Pompidou en 2003. Voir Cécile Camart, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste » et Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle ».

dans son propre lit, à la Biennale des Jeunes de 1980 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. Quelque temps après, elle a intégré la galerie Chantal Crousel et a réalisé ses projets de filature, d'espionnage et d'exploration urbaine à Paris, à Venise et dans le Bronx¹⁸. Au cours de l'été 1983, Calle a pu présenter sa pratique artistique à un public français général en faisant paraître le feuilleton « L'homme au carnet » au jour le jour dans le journal de gauche *Libération*.

Du moins en surface, l'écart entre les projets créateurs à inspiration autobiographique de Sophie Calle et d'Annie Ernaux du début des années 1980 semble énorme. Tandis qu'Ernaux se penchait sur les luttes de classe, l'importance et certaines hypocrisies de l'éducation, notamment des femmes, et les injustices sociales quotidiennes, Calle invitait des inconnus à dormir dans son lit, et se promenait dans la rue pour photographier les passants de dos. Toutefois, il est possible d'établir d'ores et déjà quelques liens concrets entre leurs philosophies respectives de création : le souci du détail, l'enquête sur la vie privée, un regard féminin désirant porté à la fois vers le monde extérieur et les tergiversations de l'intérieur. Les deux artistes entretenaient aussi un rapport tout particulier à l'autre basé sur l'observation à distance de son comportement et de ses habitudes.

Qui plus est, l'avènement des deux créatrices à une certaine notoriété artistique correspond à la rencontre très générale en France de trois grands mouvements sociaux, artistiques et/ou politiques importants dont le but était de conférer une valeur plus grande ou d'accorder une attention plus soignée aux expériences et aux ennuis de tous les jours. La

¹⁸ Notamment, *Filatures parisiennes* (1978-1979), *Suite vénitienne* (1980), *Le Bronx* (1980), *L'hôtel* (1981), *La filature* (1981). Remarque : il s'agit ici de l'année de la réalisation des projets ou de leur première exposition, et non pas de l'année de leur première publication.

valorisation du quotidien, instaurée par la *Critique de la vie quotidienne* (1947) d'Henri Lefebvre, explorée d'avantage de 1957 à 1972 par Guy Debord et les Situationnistes et théorisée par Michel de Certeau dans son étude *L'invention du quotidien* (1980), constitue le premier jalon d'une pensée du quotidien. L'irruption, simultanément sur les scènes politiques et sociales françaises et dans la littérature et les arts à partir des années 1960 et 1970, des mouvements féministes (dont le Mouvement de libération des femmes) souscrivant tous d'une manière variable au slogan « le privé est politique¹⁹ » vient bouleverser le champ social et artistique. Finalement se joint à ces deux mouvements faisant le pont entre les soucis politiques et l'expression artistique la théorisation purement formelle du « genre » littéraire autobiographique (notamment par Philippe Lejeune en 1975), un genre qui prend aussi comme point départ le personnel, suivie du débat éclatant entourant l'autofiction après la publication de *Fils* (1977) par Serge Doubrovsky.

Le rapport entre l'émergence de ces discours-là et les œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux est complexe. Posant les assises de leur travail créateur comme celles de la réception de leurs œuvres, ces discours constituent l'arrière-fond sur lequel se déploie l'inscription, parfois difficile, des deux créatrices dans les canons contemporains de l'art et de la littérature. Sans que ni l'une ni l'autre ait jamais ouvertement revendiqué son appartenance au mouvement du quotidien, au féminisme *en général*, à la théorie de l'autobiographie, on peut croire – et c'est ce que j'avance – que ces trois courants de pensée ont influencé le développement de leurs pratiques créatrices. Il est également incontestable que c'est dans ces

¹⁹ Voir le texte de Carole Hanisch « The Personal is Political » (1969) dans le pamphlet *Notes from the Second Year : Women's Liberation*, sous la direction de Sulamith Firestone et Anne Koedt, New York, 1970. Il est possible de consulter une version de l'article en question en ligne (avec, en plus, un texte d'introduction écrit par Hanisch en janvier 2006) à l'adresse suivante : < <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> >, consulté le 4 octobre 2013.

optiques-là que leurs œuvres ont été, et le sont encore aujourd'hui, reçues, interprétées, questionnées.

Par conséquent, Sophie Calle et Annie Ernaux occupent un rôle intéressant et actif dans la formation et le façonnement des discours sur la création contemporaine, à la fois en tant que participantes, élaborant des œuvres qui ne cessent de poser des questions touchant aux soucis du moment présent, et en tant qu'artistes-critiques, cherchant, à chaque fois et avec chaque œuvre, à mettre à l'épreuve les catégories et les limites créées, débattues et renforcées par la circulation de ces mêmes discours. Grâce au double rôle qu'elles jouent dans la sphère culturelle française, le rapprochement le plus fécond à faire entre les deux créatrices concerne la portée critique de leurs pratiques. Si l'on prend les textes et les œuvres d'art de Sophie Calle et d'Annie Ernaux choisis pour l'analyse dans cette thèse comme des manifestations ou des explorations singulières de la relation art-vie, on peut alors voir se dessiner les contours d'un champ littéraire et artistique, émergeant vers la fin des années 1970 et le début des années 1980, à la confluence de trois discours très différents traitant tous de l'intime.

Dans *The Museum Establishment and Contemporary Art : The Politics of Artistic Display in France after 1968* (2006), Rebecca J. DeRoo rend compte des nombreuses métamorphoses, plus ou moins efficaces, plus ou moins authentiques, qui se sont accomplies entre les murs du musée français à la suite des contestations de mai '68. Attaqué par les militants réclamant « des centres artistiques et culturels représentatifs de leurs soucis, accessibles, actualisés et engagés²⁰ », bref, réclamant des institutions qui seraient à leur image,

²⁰ Rebecca DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 6. Je traduis librement : « activists attacked museums, calling for more representative, accessible, up-to-date, and politically engaged art and cultural centres. »

le musée s'est trouvé obligé, du moins symboliquement, à s'adapter, à se renouveler. DeRoo consacre un chapitre de son étude à l'accueil problématique au sein de l'institution des œuvres d'Annette Messenger, plasticienne française dont les œuvres partagent les mêmes préoccupations que celles de Calle et d'Ernaux²¹. D'après DeRoo, puisqu'au début des années 1970 Messenger créait des œuvres inspirées par la vie quotidienne à l'aide des matériels de tous les jours (ficelles, rubans, journaux, clous, petites plaques de métal), le caractère intimiste de sa pratique – mais pas le commentaire social et féministe qui s'en dégageait – convenait aux musées cherchant à se démocratiser. Au lieu d'explorer la spécificité du geste créateur de Messenger et de mettre en valeur sa critique implicite de l'éducation répressive des femmes, les conservateurs des musées se sont contentés de proclamer qu'elle appartenait au mouvement du quotidien²². Inclus et simultanément instrumentalisé par l'institution dont le but était de s'ouvrir à un plus grand public, et non pas, semble-t-il, à des pratiques variées ou féminines, le cas de Messenger est parlant des politiques patriarcales qui régissaient les musées, même après les manifestations étudiantes et ouvrières.

²¹ Alors qu'il est fort probable que ni Sophie Calle ni Annie Ernaux n'étaient au courant de la pratique artistique d'Annette Messenger au moment où elles se sont mises à créer, il existe des liens évidents entre leurs œuvres de la période fin 1970-début 1980, et celles de Messenger du début des années 1970. Par exemple, Messenger a soigneusement élaboré une série de cahiers – des *Albums-collections* (1971-1974) – qui mélangeaient l'esthétique du journal intime à des mots et des images tirés directement de la presse ou recopiés de livres de recettes, de manuels d'école. Certains des albums semblaient traiter de sa vie personnelle ; d'autres, tels que *Mon guide de tricot* et *Mon livre de cuisine*, constituaient des « modes d'emploi » nécessaires à la préparation d'une jeune femme aux aspects pratiques de la vie féminine ; d'autres encore, tels que *Mon guide des fleurs, des plantes, des fruits* et *Ma collection de châteaux*, ordonnaient et classaient des objets selon un schéma qui rappelle l'organisation d'un dictionnaire illustré. Calle s'est elle aussi servie de la forme copiée et collée du journal intime dans ses toutes premières œuvres (voir, par exemple, les extraits du journal intime de l'artiste dans le catalogue *Sophie Calle : M'as-tu vue*, p. 61-70, aussi bien que les rapports-itinéraires illustrés de photos dans *Suite vénitienne* et *L'hôtel*). Quant au rapprochement Messenger-Ernaux, il peut se faire au niveau de la critique de l'éducation des femmes et de la condition de la femme « rangée » effectuée par les deux créatrices, notamment mais pas uniquement, dans les cahiers *Les tortures volontaires*, *Quand je me fais les ongles*, *Ma vie pratique* et *Quand je fais des travaux comme les hommes* de Messenger, et dans *La femme gelée* d'Ernaux.

²² Rebecca DeRoo, *op. cit.*, p. 153-155.

Comme en témoigne *Maso et Miso vont en bateau* (1975), un film-vidéo parodique s'attaquant à toutes les formes du (maso)chisme et de la (miso)gynie dans la culture française réalisé par Les Insomuses à la suite de la diffusion d'une émission de Bernard Pivot sur Antenne 2, émission célébrant *la fin* de l'Année internationale de la femme organisée par les Nations unies, au moment où Sophie Calle et Annie Ernaux se sont mises à créer, les enjeux n'avaient pas beaucoup changé. D'ailleurs, il convient de noter que Calle et Ernaux ont toutes les deux milité, entre autres, au MLAC (Mouvement pour la libération de l'avortement et de la contraception), mais se sont, dès le début de leurs carrières respectives, gardées de se déclarer féministes – probablement, comme l'explique Delphine Naudier, afin d'éviter la stigmatisation qu'entraînait à l'époque l'appartenance à ce mouvement²³. Dans un entretien avec Christine Macel en 2003, Calle, qui a également voyagé au Liban pour soutenir la *Cause du Peuple*, explique comme suit sa réticence de faire intervenir son militantisme dans son art : « [J]'éprouvais une certaine gêne à l'exploiter. Comme si j'avais trop vite abandonné²⁴. » Elle minimise l'importance à sa pratique créatrice de ses partis pris politiques : « J'avais jusqu'alors toujours cédé aux poncifs de ma génération : maoïste, féministe, hippie... quand

²³ Voir à ce sujet l'article de Delphine Naudier, « Annie Ernaux : un engagement littéraire et une conscience féministe ». Naudier décrit catégoriquement les gains et les conséquences aménés par le fait de s'être dite féministe à l'époque : « La visibilité publique du marquage féministe fait payer cher cet engagement pour celles qui ont investi dans l'action militante au cours des années 70. Les bénéfices conjoncturellement acquis sont difficilement rentabilisables à long terme. Le capital acquis dans les rangs féministes ne suffit pas à maintenir dans le champ littéraire lorsque la notoriété littéraire était fortement teintée de féminisme. [...] La tension entre l'identité féministe et la défense individuelle de l'identité littéraire est très forte. Si nombre d'auteures sont associées à la lutte des femmes en racontant des histoires d'émancipation féminine, c'est parce que leurs écrits sont en résonance avec l'évolution des rapports sociaux de sexe. Si la médiatisation des luttes féministes bénéficie aux auteures, en ce qu'elle augmente les chances de publication, elle peut aussi piéger symboliquement celles qui se situent dans un tel contexte. En effet, s'il est admissible de miser sur un thème porteur, le féminisme, il l'est moins d'avouer l'usage social fait de la cause des femmes pour accéder ou se maintenir dans le champ littéraire, ce qui explique nombre de discours de dénégation » (*Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, études réunies par Fabrice Thumerel, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 208-209).

²⁴ Christine Macel, « Interview-biographie de Sophie Calle », *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, p. 76.

c'était dans le coup²⁵. » Ernaux, de son côté, décrit en 2002 le « féminisme vivant²⁶ » qui ne se déclare pas mais qui *agit* dans ses textes pour « bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales²⁷ ». Ce féminisme, qu'on pourrait dire incarné, a pour but de combattre les préjugés enracinés des institutions culturelles. Ernaux se méfie des procédés servant à caser ou à catégoriser comme « autre » les œuvres signées par des femmes :

Il y a, à l'intérieur du champ littéraire, comme ailleurs, une lutte de sexes et je vois la mise en avant d'une « écriture féminine » ou de l'audace de l'écriture des femmes comme une énième stratégie inconsciente des hommes devant l'accès de celles-ci en nombre plus grand à la littérature, pour les en écarter en restant les détenteurs de « la littérature », sans adjectif, elle²⁸.

Dans un entretien sur le même sujet avec Marie-Laure Bernadac (aussi en 2002), Annette Messenger explique, sans jamais se dire féministe, que sa décision de se servir de matériaux simples et d'adopter une approche axée sur le personnel relevait d'un fort désir de mettre en évidence le fait qu'en tant que femme elle était une artiste *a priori* dévaluée : « J'ai pensé que l'art devait se rapprocher du quotidien et que si j'étais une femme, cela devait être ma force. Cela paraît simple aujourd'hui, mais c'était un renoncement à une forme de non-existence²⁹. » Tout en soulignant la nécessité d'être sensible aux épreuves que devaient surmonter les femmes-artistes de sa génération, Messenger fait écho, par le biais de ces paroles, au problème posé une cinquantaine d'années plus tôt par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* (1949) : « Tant qu'elle a encore à lutter pour devenir un être humain, [la femme] ne saurait être une créatrice³⁰. »

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 103.

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁹ Annette Messenger, « Entretien avec Marie-Laure Bernadac, 2002 », *Annette Messenger, Mot pour mot : textes, écrits, entretiens*, sous la direction de Marie-Laure Bernadac, Dijon, Les presses du réel, 2006, p. 435.

³⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949, p. 629.

Évidemment, aucune œuvre d'art n'existe dans le vide. Le contexte de sa production et les conditions de sa réception sont aussi révélateurs des valeurs et des idées préconçues d'une société donnée que les formes empruntées, les sujets abordés ou les matériaux employés dans sa réalisation. D'ailleurs, l'art se présente parfois comme l'un des outils les plus efficaces pour examiner en profondeur et troubler les structures, les inégalités et les hiérarchies sociales. C'est justement dans ce sens-là que cette thèse étudie les pratiques créatrices de Sophie Calle et d'Annie Ernaux. Situées à la frontière entre l'art et la vie, les œuvres de l'artiste et de l'écrivaine reflètent leurs réalités quotidiennes respectives en même temps qu'elles présentent une critique acerbe des catégories dont on se sert pour rendre compte et évaluer ces réalités-là. Alors que la femme-artiste imaginée par Beauvoir se déguise en élève des Beaux-Arts, s'arme d'un arsenal de pinceaux, se campe devant son chevalet et au lieu de peindre, passe son temps à se contempler dans un miroir, laissant à jamais la toile blanche, vierge³¹, cette thèse démontre que Sophie Calle et Annie Ernaux se sont servies (et se servent toujours) des codes et des soucis de leurs temps – et ce, en les transgressant – pour naviguer dans le monde culturel, pour se positionner *autrement* dans la sphère artistique contemporaine.

Criminelles de l'intime

Étant donné que Sophie Calle et Annie Ernaux bâtissent leur œuvre comme leur carrière autour d'elles-mêmes, autour de leurs propres pensées, de leurs émotions et de leurs passés personnels respectifs, il n'est pas surprenant qu'elles se soient trouvées au cœur des controverses et qu'elles aient été à un moment ou un autre le point de mire de la presse

³¹ *Ibid.*, p. 618-619.

française. Dès l'instant où Calle et Ernaux s'exposent dans leurs œuvres à inspiration autobiographique, le lecteur-spectateur attentif a l'impression de connaître tous les détails intimes de leurs vies respectives.

Effectivement, les projets intimistes de Calle semblent livrer au public le rapport de toutes les particularités de son existence. L'artiste consacre des œuvres aux voyages qu'elle a faits, aux cadeaux d'anniversaire qu'elle a reçus, aux routines journalières excentriques qu'elle s'est imposées (comme par exemple, celle de manger selon un « régime chromatique³² » : lundi – orange, mardi – rouge, mercredi – blanc, etc.), et aux ruptures amoureuses qu'elle a vécues. Elle raconte également de nombreuses anecdotes de son enfance, parle avec franchise du divorce de ses parents et documente à l'aide d'un caméscope le *road trip* à travers les États-Unis qui l'a menée à un mariage très bref avec Greg Sheppard. Ernaux se donne une règle d'écriture au but universaliste : en partant du personnel, d'elle-même, de ses observations, de ses réussites et ses défaites, elle espère arriver au général, aux autres, afin de pouvoir les toucher, les inspirer, parler pour eux. Au fil des œuvres, le lecteur apprend l'histoire de son enfance dans un milieu petit commerçant, la vie, les maladies et la mort de ses parents, son éducation et la prise de conscience de sa classe d'origine, l'avortement clandestin qu'elle a subi quand elle était étudiante à l'université de Rouen, son mariage bourgeois et son ascension sociale, ses passions amoureuses, son cancer du sein et, entre les lignes de ses œuvres, son divorce.

À cause de l'ouverture envers les autres dont Calle et Ernaux témoignent, certains critiques et lecteurs finissent par prendre leurs œuvres à la lettre. Les textes d'Ernaux et les projets de Calle deviennent alors en quelque sorte des réservoirs de secrets à creuser, à

³² Sophie Calle, « De l'obéissance (Livre 1) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 22.

décortiquer, à analyser afin d'atteindre la vérité même de l'écrivaine ou de l'artiste, afin d'arriver à leur *personne*. Certains des critiques les plus virulents, incapables de différencier entre l'artiste et la posture d'écriture ou de création qu'elle adopte, ou simplement refusant de le faire, « rédui[sent] le livre à la femme³³ », pour reprendre la formulation de Toril Moi. Et, à ce moment-là, ils se mettent à juger.

Cette thèse examine les conditions sociales très précises dans lesquelles la création artistique des femmes est conçue, exposée, reçue et évaluée aujourd'hui. Intitulé « Créatrices, criminelles. Des pratiques artistiques transgressives au féminin », le premier chapitre explore le lien qui existe entre le crime et la création dans sa spécificité féminine en exposant les structures et les idées à l'aide desquelles sont construites les figures de la femme criminelle et de la femme-artiste, autant par les penseurs, les sociologues, les critiques et la presse que par les créatrices qui abordent le sujet dans leurs œuvres. Afin de pouvoir déterminer *en quoi* ou *par rapport à quoi* Calle et Ernaux sont pensées transgressives ou criminelles, il faut tout d'abord établir ce qu'on entend par les termes « transgression », « danger » ou « crime » quand ils s'appliquent à la production culturelle des femmes : décrire le champ, donc, où Calle et Ernaux situent leurs œuvres.

En considérant ensemble les études scientifiques et sociologiques les mieux connues du phénomène de la criminalité féminine – telles que *La femme criminelle et la prostituée* (1896) de César Lombroso, *Sisters in Crime* de Freda Adler (1975) et *Les femmes résistent au crime* (1997) de Robert Cario –, les représentations littéraires et artistiques de la femme

³³ Toril Moi, *Simone de Beauvoir : The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 95. À la page 152 de son œuvre *Annie Ernaux: An Introduction to the Writer and her Audience*, Lyn Thomas cite la même phrase. Je traduis librement : « Reduce the book to the woman. »

criminelle à travers les siècles, aussi bien que les ouvrages critiques récents qui érigent la créatrice contemporaine en figure dangereuse (*Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, 2007 de Laure Adler et Stefan Bollmann, par exemple), le premier chapitre cherche à identifier les gestes et les postures – apparemment propres aux femmes – qui sont pensés transgressifs ou criminels. Le but n'est pas de dresser une opposition nette entre les caractérisations de la femme criminelle et/ou créatrice faites par des hommes et celles élaborées par des femmes ; il n'est pas non plus question d'arriver à des conclusions sur ce qu'on appelle parfois l'aspect noir de la nature féminine. Ces approches réductrices et généralisantes renforcent les mêmes stéréotypes qui font de la femme un être à part. Il s'agit plutôt de faire ressortir des discours sur la femme criminelle comme de ceux sur la femme-artiste les éléments problématiques et les idées préconçues afin de pouvoir évaluer leur influence sur la réception et l'étude des œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux³⁴.

Les trois chapitres suivants ciblent les diverses manières subversives et innovatrices dont Calle et Ernaux déjouent les perceptions acceptées de la féminité pour s'emparer de la liberté en création. Intitulé « L'observation dangereuse. L'objectivité comme un alibi chez Sophie Calle et Annie Ernaux, flâneuses », le deuxième chapitre étudie le regard provocateur que les deux créatrices braquent sur le monde extérieur. Par l'analyse du projet *Suite vénitienne* (1983) de Sophie Calle et des journaux « extimes »³⁵ *Journal du dehors* (1993) et *La vie extérieure* (2000) d'Annie Ernaux, le chapitre explore comment l'artiste et l'écrivaine

³⁴ Sophie Calle et Annie Ernaux ont toutes les deux été dites, à un moment ou un autre, transgressives. Elles ont toutes les deux été accusées par la critique de « crimes » au sens large du terme le plus souvent identifiés comme féminins, c'est-à-dire les crimes sexuels de l'obscénité, de l'impudeur et de l'indécence et le crime vaniteux par excellence, le narcissisme.

³⁵ Voir le chapitre 2.

se servent de l'acte physique de marcher pour se frayer de nouvelles pistes créatives dans un espace aux connotations très marquées pour la femme : la rue.

Partant de l'idée de Tom McDonough que le flâneur duplice – tantôt détective, tantôt criminel – est toujours sur la piste du délit, mais ré-imaginant cette idée-là au féminin, le deuxième chapitre dégage les éléments subversifs des promenades de Calle et d'Ernaux et souligne la contradiction fondamentale suivante qui fait tout l'intérêt de leurs œuvres élaborées *dehors* : l'artiste et l'écrivaine adoptent une perspective subjective axée sur le sexe qui pervertit le projet d'observation neutre qu'elles annoncent clairement dans leurs textes d'introduction. En étudiant le rapport fragile à l'autre qui s'instaure dans les projets de filature et les journaux extimes analysés, un rapport qui, à cause du décalage entre les buts déclarés des créatrices et les effets sur le réel de leurs promenades, peut à tout moment basculer de l'observation vers l'exploitation, le deuxième chapitre signale les risques éthiques potentiels qu'affrontent et qu'assument Calle et Ernaux en empruntant à l'ethnologie ou à l'investigation détective leurs procédés d'observation, et ce, pour les besoins de l'art.

Au lieu d'inscrire simplement les œuvres de Calle et d'Ernaux dans la tradition masculine du flâneur, le deuxième chapitre démontre qu'elles se constituent elles-mêmes en flâneuses contemporaines *agissantes*, flâneuses qui font semblant de s'effacer dans la cohue de la rue pour mieux pouvoir agir. Leur mission : réinvestir au féminin l'espace du dehors, détourner vers les autres le regard scrutateur qu'on pose sur la femme qui marche seule, observer et photographier le monde et les personnes qui les entourent pour tuer symboliquement les contraintes morales et sociales qu'impose la société à la femme-artiste réalisant ses expériences à l'extérieur du domaine qui est dessiné pour elle.

Le chapitre suivant, qui change la focalisation du dehors vers un dedans des plus intimes, c'est-à-dire, l'intérieur du couple, s'intéresse aux limites de la bienséance et de la discrétion mises à l'épreuve par l'écriture contemporaine du sexe, de l'amour et du désir au féminin. Réfléchissant à la pertinence et à l'actualité de la figure de l'amoureuse identifiée par Simone de Beauvoir³⁶, le troisième chapitre étudie les risques auxquels s'expose la créatrice qui parle d'amour.

Intitulé « Jouer à la victime », le chapitre examine avec attention le fonctionnement de la pose de « victime » qu'adoptent Sophie Calle et Annie Ernaux dans leurs œuvres portant sur l'amour, le plus souvent raté ou difficile³⁷. Alors qu'il serait facile d'éprouver de la commisération pour l'artiste et l'écrivaine – comme le font, par ailleurs, une partie importante de la critique universitaire féministe et les journalistes les plus galants qui souscrivent tous aux préceptes de l'art-thérapeutique³⁸ –, ce chapitre soutient que la position de faiblesse et le registre intimiste que Calle et Ernaux emploient pour raconter leur peine appartiennent à une stratégie particulière visant à leur permettre l'ultime liberté créative tout en restant à l'intérieur du cadre des convenances sociales amoureuses. En prétendant être celle qui est blessée, être celle qui souffre, Calle et Ernaux se donnent la permission de transformer en œuvres d'art des événements privés qui impliquent intimement des personnes réelles.

³⁶ Dans la partie « Justifications » du *Deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Simone de Beauvoir identifie trois figures féminines qui échappent, d'après elle, à l'emprise du patriarcat, qui en « réalis[ant] la transcendance dans l'immanence » réussissent à se trouver un peu de liberté : la narcissiste, l'amoureuse et la mystique (p. 516).

³⁷ De fait, il suffit de survoler les textes *Passion simple* (1991), *Se perdre* (2001) et *L'occupation* (2002) d'Ernaux aussi bien que les œuvres *Douleur exquise* (2003) et *Prenez soin de vous* (2007) de Calle pour constater que, contrairement à leurs contemporaines Christine Angot, Virginie Despentes et Catherine Millet, par exemple, qui soulignent leur force ou leur détachement face aux relations hétérosexuelles transgressives (inceste, viol, partouze), Calle et Ernaux ne se gênent pas de se dépeindre comme les victimes de leurs amants.

³⁸ Préceptes qui énoncent, notamment, qu'en témoignant de leur souffrances, Calle et Ernaux purgent leur propre malheur tout en créant une plateforme à partir de laquelle les autres femmes qui se trouvent dans des situations semblables à celles qu'elles représentent peuvent s'exprimer. Dans le troisième chapitre, j'interroge longuement l'efficacité et la pertinence d'une telle approche.

Dans le troisième chapitre commence donc à s'éclaircir non seulement la nature calculée des postures qu'assument Sophie Calle et Annie Ernaux en tant que créatrices, mais aussi la hiérarchie qu'elles érigent toutes les deux entre l'art et la vie. Puisque, pour elles, la vie semble servir avant tout à nourrir l'art, le troisième chapitre mène la thèse vers son point culminant, la scène publique, où l'effet concret de l'art sur la vie est le plus prégnant et le plus visible. Si, en racontant leur peine et en exposant leurs amants, Calle et Ernaux participent à l'*empowerment* féminin, c'est qu'elles s'emparent du pouvoir de celle qui joue à être assujettie sans jamais céder sa liberté.

L'objet du quatrième et dernier chapitre de la thèse est double : premièrement, d'investiguer la portée des œuvres d'art de Sophie Calle et d'Annie Ernaux dans le monde réel en étudiant les réactions que certaines d'entre elles ont suscitées et, ensuite, de s'attacher à la mécanique paratextuelle et métatextuelle dont se servent les créatrices pour encadrer et contextualiser leurs œuvres les plus osées. S'appuyant sur les écrits de Jacques Derrida au sujet du *parergon*, la frontière perméable entre l'art et la vie, « Hors-la-loi de la création » pose la question de la praxis, de ce qu'une œuvre d'art peut ou ne peut pas faire, accomplir, changer, abîmer.

Finalement, l'idée clé du quatrième chapitre est celle de la maîtrise : en créant des œuvres dont les répercussions sont immédiates et réelles – qu'elles prennent la forme de manifestations artistiques, d'articles dénonçant la créatrice ou même de débats entre critiques –, Calle et Ernaux poussent les limites du permissible en art. Elles manipulent leur réception de même que leurs amants, décidant en fin de compte *elles-mêmes* du rôle qu'elles peaufinent sur la scène publique. Le quatrième chapitre circonscrit donc les dispositifs

minutieux perfectionnés par l'artiste et l'écrivaine pour justifier toutes leurs intrusions, pour contextualiser leurs transgressions et pour assurer qu'à partir de chacune de leurs provocations soit élaborée une œuvre d'art.

Maîtresses de leurs pratiques, Sophie Calle et Annie Ernaux négocient sciemment les conventions de la littérature et de l'art, mettant à l'épreuve l'autonomie de l'œuvre d'art, défaisant les cadres génériques et faisant dévaler l'art dans le monde réel et la vie, intérieure comme extérieure, dans l'art. Lus ensemble, les quatre chapitres de cette thèse insistent sur le rapport fécond qui ne cesse de se nouer, de se défaire pour ensuite se rétablir entre l'œuvre d'art et son cadre, entre l'œuvre d'art et ses échos au plan social.

Par le simple fait de choisir non seulement leurs propres vies mais aussi celles des autres comme le point de départ de la création, Calle et Ernaux s'emparent d'un pouvoir très particulier, un pouvoir qui s'exerce à la frontière entre le privé et le public et qui évolue en croissant, en suivant les méandres de la dialectique provocatrice et séductrice – entre ce qui se dévoile et ce qui se cache – qui se déploie dans leurs œuvres. Il est vrai que l'artiste et l'écrivaine usent à des fins différentes de ce pouvoir créateur-là. Les textes d'Ernaux sont fermement ancrés dans la pensée de Pierre Bourdieu et chacune de ses œuvres se considère comme une partie intégrante d'un projet plus large visant à mettre en lumière les inégalités de sexe et de classe. Ne déclarant aucune appartenance ou filiation sociale, les œuvres de Calle se veulent des explorations uniques, des mises en scènes originales de sa propre réalité, une réalité construite, jouée, même parfois inventée. Par conséquent, cette thèse s'impose l'exigence de rester sensible autant aux différences entre les projets créateurs de Calle et d'Ernaux qu'à leurs similarités esthétiques, thématiques, et formelles évidentes.

Tantôt criminelles de l'intime, tantôt investigatrices de l'extérieur, avec chaque texte, chaque projet, chaque entretien et chaque passage à la radio et la télé, Sophie Calle et Annie Ernaux participent à l'élaboration d'une nouvelle autonomie de la créatrice. En jouant avec préméditation sur les préjugés qui existent en littérature et dans les arts, surtout en ce qui concerne l'exploration des pratiques sexuelles féminines, elles ne s'offrent pas seulement aux reproches, elles suscitent aussi les questions, lancées avec mépris, sur le mérite artistique de leurs œuvres. « Est-ce vraiment de l'art ? », « est-ce de la littérature ? » leur demande-t-on assez souvent. Cette thèse cherche donc à préciser comment les hiérarchies de valeur – qui évaluent la dignité d'un sujet traité ou la qualité d'une forme d'expression choisie – et les cadres génériques et esthétiques établis par l'institution culturelle française limitent les libertés de la créatrice contemporaine³⁹.

Quelles libertés peut se permettre la femme-artiste ou l'écrivaine à une époque où l'influence des déterminismes sexuels sur la promotion et la réception des œuvres d'art est encore très nette ? Où se dessinent les limites éthiques de la création ? Sophie Calle et Annie Ernaux répondent avec force à la nécessité de se positionner autrement face à l'art en tant que femme, notamment, en proposant l'art ou l'écriture comme hors la loi.

³⁹ Pour les besoins de cette étude, j'ai consulté une variété de sources documentaires provenant aussi bien de la France que du Canada, des États-Unis, de la Grande-Bretagne et des pays francophones. Cela m'a permis d'appréhender la réception des œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux dans toute sa complexité et de porter un regard multivalent sur le fonctionnement de l'institution culturelle française.

CHAPITRE 1

CRÉATRICES, CRIMINELLES. DES PRATIQUES ARTISTIQUES TRANSGRESSIVES AU FÉMININ

Autour des œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux circule, sans jamais être précisé, un terme contesté : la transgression. Il existe, par exemple, une monographie récente au sujet de la transgression chez Ernaux qui oublie presque totalement l'aspect de la question concernant la différence sexuelle. Intitulé *Annie Ernaux, une poétique de la transgression* (2009), l'ouvrage d'Élise Hugueny-Léger suit la définition foucauldienne du terme « transgression », c'est-à-dire qu'il le pose comme un questionnement au lieu de le voir comme un dépassement des frontières, frontières que Hugueny-Léger prend pour étant de prime abord discursives ou sociales. Hugueny-Léger s'intéresse à la remise en question par Ernaux des « frontières entre soi et les autres [...] entre genres et codes culturels, entre autobiographie et invention, entre espaces publics et privé, entre individuel et collectif, réalité et fiction, émotion et retenue, histoire et Histoire, objectivité et subjectivité⁴⁰ », mais décide de ne pas explorer celles qui séparent le permis et l'interdit, la pudeur et l'impudeur, ou le bienséant et l'indécent.

Dans son article « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », Sergio Villani s'aventure plus loin vers les terrains de la sexualité. Il offre, pour commencer, une définition générale de la transgression axée sur le défi social, ou vue comme un passage « dans l'immoral, l'irrégulier et l'illégal, tout ce qui est asocial⁴¹ », et finit par préciser que la transgression chez Ernaux consiste à adopter, dans une écriture au « je », le discours féminin érotique « encore aujourd'hui tabou⁴² » afin de choquer les lecteurs et d'« exposer les désirs cachés, les comportements défendus, les attitudes maniérées, les fractures

⁴⁰ Élise Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford, New York, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2009, p. 8-9.

⁴¹ Sergio Villani, « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, p. 107.

⁴² *Ibid.*, p. 108.

et injustices sociales⁴³ ». Alors que Villani soulève de nombreuses bonnes questions au sujet des tabous levés par l'écrivaine, il cherche également à justifier et à expliquer le geste créateur transgressif ernalien. Il ne permet à l'écrivaine aucun acte violent, obsédé, amoureux ou transgressif gratuit. D'après Villani, Ernaux ne transgresse pas pour le plaisir de le faire, mais uniquement dans le but de transmettre les « réalités dures, inconfortables, honteuses⁴⁴ » de la condition féminine comme de sa classe sociale d'origine.

Les critiques notent souvent aussi la nature transgressive des projets de Calle sans explorer davantage leurs possibilités subversives. Par exemple, Valérie Duponchelle souligne « l'humour féminin, souvent perfide et/ou assassin⁴⁵ » caractéristique des œuvres de Calle mais néglige d'expliquer comment, à l'aide de cet humour-là, les œuvres font réagir une critique féministe ou dépassent les frontières de ce qui est permis en art. Jérôme Coignard et Béatrice de Rochebouet affirment, sans creuser leur idée, que chez Calle, « on frôle l'obscénité⁴⁶ ». Chloé Hunzinger le constate simplement : Calle est « toujours à la recherche⁴⁷ » de la prochaine transgression, de la prochaine occasion pour subvertir les attentes de ses lecteurs et spectateurs. Hunzinger suggère que le désir de transgression pousse en avant la pratique créatrice de l'artiste. Anneleen Masschelein, qui s'intéresse à la mise en scène de la souffrance dans *Douleur exquise* (2003), une œuvre élaborée autour d'une rupture avec un amant, tente de comprendre l'ambivalence éthique des œuvres de Calle. Elle observe que « ce qui semble être en jeu ici est l'appropriation par l'artiste de la douleur des autres,

⁴³ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁵ Valérie Duponchelle, « Les malheurs de Sophie s'exposent à la BNF », *Le Figaro*, (22 mars 2008), p. 27.

⁴⁶ Jérôme Coignard et Béatrice de Rochebouet, « Sophie Calle, avis de recherche », p. 24.

⁴⁷ Chloé Hunzinger, « Une fée victorieuse : autour de Sophie Calle », *La Revue des Ressources*, (30 novembre 2003), p. 3, < <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article25> >, consulté le 12 septembre 2011.

geste que l'on ressent, d'une certaine manière, comme une transgression⁴⁸ ». Le « d'une certaine manière » de Masschelein est révélateur de la nature ambiguë de la transgression chez Calle : la transgression est toujours repérable, mais, curieusement, difficile à décrire ou à expliquer.

Dans son article « Voyeuristic Monomania : Sophie Calle's Rituals », Marina Van Zuylen s'y essaie, et ceci de manière convaincante, en soutenant que la transgression chez Calle relève de la pathologie : « En élaborant ses œuvres autour des tabous et des transgressions, elle a piétiné joyeusement certaines d'entre nos idées préconçues les plus fondamentales afin de pouvoir mener à sa toute fin sa propre obsession du jour⁴⁹. » Autrement dit, pour Van Zuylen, l'artiste pensée obsessionnelle ne peut pas faire autrement que de transgresser impunément les règles de la société afin d'arriver au bout de ses manies artistiques : elle est, catégoriquement, une névrosée. Stephen Bayley va jusqu'à affirmer que l'artiste a des problèmes psychologiques. Il se permet même de mettre en doute la qualité esthétique de ses œuvres, déclarant qu'elles se rangent « probablement plus dans le domaine du trouble mental que de l'art⁵⁰ ». Pour Michel Guerrin, Calle elle-même est dangereuse, voire transgressive ; il la compare à une « mante religieuse aux cheveux et au regard noir⁵¹ ».

Dans la réception des œuvres de Calle et d'Ernaux, il existe bien évidemment quelques flous et quelques zones d'incertitude. La critique ne semble pas pouvoir se décider sur la

⁴⁸ Anneleen Masschelien, « Can Pain Be Exquisite ? Autofictional Staging of *Douleur Exquise* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan », *Image & Narrative e-journal*, 19 (novembre 2007), < <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/masschelein.htm> >, consulté le 22 septembre 2011.

Je traduis librement : « What seems to be at stake here is an appropriation of the pain of others, which somehow feels like transgression. »

⁴⁹ Marina Van Zuylen, « Voyeuristic Monomania : Sophie Calle's Rituals », *Monomania : The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2005, p. 180. Je traduis librement : « Often building her installations around taboos and transgressions, she has gleefully trampled on some of our most basic preconceptions to take her current obsession to its bitter end. »

⁵⁰ Cité par Daphne Merkin dans son article « I Think, Therefore I'm Art », *The New York Times*, (19 octobre 2008), p. M2 98. Je traduis librement : « probably more in the territory of mental disorder than art. »

⁵¹ Michel Guerrin, « Sophie Calle, de la douleur comme un art », *Le Monde*, (8 juin 2007), p. 18.

nature précise de la transgression que les artistes opèrent, mais, en même temps, elle n'hésite pas à souligner le caractère sexuel, presque *criminel*, de leurs œuvres. Qui plus est, celui ou celle qui accuse l'une ou l'autre d'avoir transgressé une règle artistique, une loi morale, un code éthique, risque non seulement de condamner celle-ci pour un méfait, mais risque aussi de trahir, voire de préconiser, sa propre méthode d'analyse, sa propre conception du monde, son propre jugement. Accuser, c'est exposer ses propres idées préconçues et ses préjugés. Assurément, il existe un lien direct entre le contenu dit provocateur des œuvres de Calle et d'Ernaux et leur réception compliquée. L'artiste et l'écrivaine touchent à quelque chose de fondamental chez le lecteur, elles le déconcertent, elles le font se questionner, et cela ressemble à une transgression. Comment l'expliquer ?

Avant de pouvoir opérer une distinction entre les présomptions de la critique et les subversions innovatrices de Sophie Calle et d'Annie Ernaux, il sera nécessaire d'étudier la représentation littéraire et artistique de la femme criminelle au fil des siècles. Faire l'histoire des crimes dits féminins est un moyen de cerner le champ d'étude dans lequel Calle et Ernaux situent leurs pratiques créatrices controversées. En identifiant précisément quels tabous elles décident d'aborder et de briser, et en passant en revue tous les reproches qui leur sont faits, tous les crimes dont elles sont accusées, il sera possible de mieux définir ce qui constitue aujourd'hui une pratique artistique transgressive au féminin.

La criminalité des femmes

Thérèse, beaucoup diront que tu n'existes pas. Mais je sais que tu existes, moi qui, depuis des années, t'épie et souvent t'arrête au passage, te démasque.

François MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, 1927

C'est par une adresse directe à son héroïne criminelle que François Mauriac ouvre le roman *Thérèse Desqueyroux* (1927). Thérèse, la Emma Bovary imaginée et réécrite du romancier catholique, passe à l'acte pour se libérer d'une vie étouffante auprès d'un mari qu'elle n'aime pas. Petit à petit, elle tente de l'empoisonner ; jour après jour, elle le regarde souffrir sans pourtant réussir à le faire mourir. Thérèse restera impunie pour son délit grâce, en partie, à l'ordonnance de non-lieu émise par le juge d'instruction. L'importance qu'accorde la famille Desqueyroux à l'idée de sauver les apparences la libèrera finalement de toute culpabilité. Mauriac clôt son texte en abandonnant sur un trottoir parisien cette femme impassible, oisive, malheureuse, ingrate et compliquée, ce prétendu monstre qu'il a créé. Il la livre aux dangers et aux plaisirs de « la forêt vivante⁵² », la grande ville, lui prescrivant ainsi une vie vouée au hasard, à la prostitution et à l'invisibilité.

Dès l'incipit de son roman, Mauriac trahit une attitude paternaliste mêlée de fascination pour la « créature plus odieuse encore que tous [l]es autres héros⁵³ » issus de son imaginaire. Au fil des pages, le romancier semble se demander, comment agir ? comment résoudre le problème que pose Thérèse ? Il insinue, en outre, que si jamais l'occasion se

⁵² François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1927, p. 240.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

présentait, Thérèse, fondamentalement mauvaise, ne pourrait sûrement pas s'empêcher d'empoisonner sa propre fille. À lui donc, paraît-il, le terrible devoir de désarmer la femme anormale, criminelle. Tour à tour, Mauriac s'imagine procureur ou confesseur, chargé de faire admettre à son héroïne les mobiles secrets de son geste meurtrier, et justicier, décidant de son sort. « J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu⁵⁴ », lui affirme-t-il. Puisque cet être féminin exceptionnel, presque inhumain, n'explique guère jusqu'à la fin les raisons de sa folie apparente, soit, celle d'avoir versé une surdose de gouttes de Fowler dans le verre de son mari, le romancier moralement dépassé se sent obligé de lui accorder la liberté. Or, comme l'indique la phrase mise ici en exergue, cette délivrance ne se fait pas gratuitement : Thérèse, qui représente pour lui la femme en général dont il croit avoir démasqué la nature foncièrement criminelle, ne cessera jamais de hanter ses jours et ses nuits.

Disséquer la criminelle. Caractérisations scientifico-sociales sexistes

François Mauriac n'est pas le seul à se débattre avec la part pensée criminelle de la féminité. Les femmes, censées incarner la douceur, l'amour et la fragilité, peuvent se révéler tout aussi cruelles que le sont les hommes. Comment rendre compte de ce fait ? Maints chercheurs se sont déjà penchés sur la question et la plupart d'entre eux ont fini par édicter et ensuite reproduire un discours réducteur et stéréotypé à ce sujet. Par exemple, dans son ouvrage d'anthropologie criminelle, *La femme criminelle et la prostituée* (1896), Cesar Lombroso tente de découvrir celle qu'il nomme la criminelle-née. De ses recherches taxinomiques exhaustives sur les caractéristiques physiques et biologiques des femmes

⁵⁴ *Ibid.*

s'écarter de la norme – leur capacité crânienne, leur trou occipital, leur dentition, la longueur de leurs bras – se dégage ce que le fondateur de l'école italienne de criminologie considère comme une vérité, soit que « toute femme a un fond de cruauté⁵⁵ ». Quant aux criminelles, d'après lui, elles sont bel et bien plus viriles et plus laides que les femmes normales, et celles-là sont « intellectuellement et physiquement [des] homme[s] arrêté[s] dans [leur] développement⁵⁶ », bonnes à tout et à rien.

Le sociologue américain Otto Pollak, qui écrivait pendant la période tumultueuse de l'après-guerre, s'avère aussi essentialiste que Lombroso. Dans son étude *The Criminality of Women* (1950), Pollak cherche à préciser la nature et la spécificité des crimes commis par les femmes, crimes qui, d'après ses observations, sont facilement voilés ou ne sont pas poursuivis en justice. Pollak en identifie plusieurs, dont la fabrication des faux témoignages, l'agression sexuelle des mineurs, la sous-alimentation et la négligence des bébés (crime qu'il nomme répulsivement « *baby farming*⁵⁷ ») et, finalement, le crime commis par Thérèse Desqueyroux, le crime que Pollak considère comme le délit féminin par excellence, soit, l'homicide au moyen de poison⁵⁸. Selon Pollak, grâce au rôle qui leur est accordé par la société, c'est-à-dire, comme mères et épouses au foyer, les femmes peuvent s'acharner sur leurs maris et leurs enfants sans être reconnues comme des criminelles. Comme Lombroso, Pollak soutient que le

⁵⁵ Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero, *La femme criminelle et la prostituée*, Paris, F. Alcan, 1896, p. 90.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷ Otto Pollak, *The Criminality of Women*, New York, A. S. Barnes, 1961, p. 19.

⁵⁸ C'est ainsi que Pollak clarifie et justifie sa théorie : « Il semble exister un accord presque unanime entre criminologues que la femme qui tue se sert du poison plus que tout autre moyen [...]. Si l'on considère l'arsenic dans son rapport au rôle social de la femme comme celle qui prépare les repas et qui soigne les malades, il semble évident que ce soit l'arme préférée des femmes meurtrières. La femme qui s'achète un fusil est suspecte, la femme qui s'achète un insecticide [...] ne l'est pas ; la femme qui a recours à une attaque manifeste provoquera une résistance physique, la femme qui sert un repas ne la provoquera pas » (*ibid.*, p. 16-17). Je traduis librement : « There seems to be almost unanimous agreement among criminologists that the woman who kills uses poison more often than any other means [...]. If we consider these qualities of arsenic in connection with woman's social roles as the preparer of meals and the nurse of the sick, it appears obvious why it should become the favorite weapon of female murderers. The woman who buys a gun is suspect, a woman who buys an insecticide [...] is not ; a woman who resorts to overt attack will meet with physical defense, a woman who serves a meal will not. »

corps des femmes est porteur d'une nature fausse et trompeuse innée : à l'encontre des hommes, elles peuvent feindre l'orgasme, et en plus, tous les mois, elles sont contraintes à cacher leurs menstruations⁵⁹.

Un quart de siècle plus tard, dans son texte *Sisters in Crime: The Rise of the New Female Criminal* (1975), la criminologue américaine spécialiste du délit au féminin, Freda Adler, réussit à contredire les explications physiologiques et pathologiques de la criminalité des femmes en étudiant le phénomène dans une perspective sensible autant à la construction sociale des rôles sexuels qu'aux écarts entre les classes. Toutefois, la chercheuse ne peut éviter de prendre une position qui aujourd'hui paraît tout à fait antiféministe, notamment, en établissant un lien concret entre le mouvement de libération des femmes de la deuxième vague et le taux croissant de criminalité au féminin⁶⁰. Comme l'explique Adler, une fois démise de leur rôle au foyer, les femmes, aussi ambitieuses que les hommes, veulent accéder à un niveau supérieur de succès – y compris dans le contexte du crime : « Les femmes ont revendiqué une chance égale dans le domaine des entreprises légitimes, un nombre semblable de femmes déterminées s'est frayé un chemin vers le monde des crimes majeurs [tels que le crime des

⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰ Ann Jones note l'erreur fondamentale dans le raisonnement de Freda Adler. Dans l'introduction à son étude *Women Who Kill* (1980), Jones réfléchit à la médiatisation et à l'étude stéréotypés de ce que la presse et les chercheurs considéraient – faussement, d'après Jones – une nouvelle vague de criminalité au féminin : « Récemment, la vague de crime au féminin et ses femmes violentes ont été décrites de façon dramatique dans les articles et les livres [portant sur le sujet] ; mais c'est Freda Adler, une criminologue qui a acquis une certaine renommée grâce à une erreur logique, qui les a largement médiatisées en 1975 dans son étude *Sisters in Crime*. Remarquant que le renouveau des mouvements des femmes et la croissance apparemment phénoménale des crimes commis par les femmes se déroulaient en parallèle, Adler a établi la conclusion erronée qu'une tendance était la cause de l'autre » (*Women Who Kill*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1980, p. 28). Je traduis librement : « In recent years, the female crime wave and its violent women have been alarmingly described in articles and books ; but they were first widely publicized in 1975 through a book called *Sisters in Crime* by Freda Adler, a criminologist who rose to prominence on the strength of a logical fallacy. Noticing that a renewed women's movement paralleled apparently phenomenal increases in crimes by women, Adler mistakenly concluded that one trend caused the other. »

affaires, le meurtre, le vol qualifié]⁶¹. » D'après Adler, le « côté sombre⁶² » du féminisme est le suivant : le mouvement a donné lieu à une nouvelle femme criminelle affranchie.

Par son essai *Les femmes résistent au crime* (1997), Robert Cario tente aussi de faire contrepoint aux analyses comme celles de Lombroso et de Pollak. Le professeur de sciences criminelles prend, cependant, tellement le parti des femmes qu'il ne les voit que comme des victimes – autant des hommes qui les maltraitent et de l'environnement dans lequel se cristallisent leurs personnalités que de leur genre altruiste ou bien, simplement, du sort :

Une telle résistance est culturelle, les femmes s'arrêtant volontairement sur le chemin du crime. Elles supportent, en d'autres termes, sans faiblir les stimuli douloureux en provenance de l'environnement. Et lorsque l'attente en tension est trop forte, elles réagissent par une agressivité généralement retournée contre elle-même plutôt que dirigée vers autrui. Cette résistance positive provient des caractéristiques de socialisation propre à leur genre, de nature à favoriser le développement d'une personnalité dont les traits psychologiques majeurs invitent, principalement, à l'affectivité, l'allocentrisme, la tolérance, la solidarité⁶³.

À son avis, si les femmes commettent des crimes, c'est qu'elles ne peuvent pas faire autrement.

Ce ne sont, bien sûr, que quelques exemples révélateurs des débats souvent misogynes au cœur de ce qui est maintenant devenu un vaste champ d'études nuancé, interdisciplinaire et hétérogène sur les femmes criminelles. Mais, comme l'explique Ann Jones, chercheuse et journaliste qui a joué un rôle important dans l'admissibilité du syndrome de la femme battue comme défense au tribunal, les criminologues de nos jours continuent à « retrouver dans la

⁶¹ Freda Adler, *Sisters in Crime : The Rise of the New Female Criminal*, New York, McGraw-Hill, 1975, p. 13. Je traduis librement : « In the same way that women are demanding equal opportunity in the fields of legitimate endeavor, a similar number of determined women are forcing their way into the world of major crimes [such as white collar crime, murder and robbery]. »

⁶² *Ibid.*, p. 13. Je traduis librement : « darker side ».

⁶³ Robert Cario, *Les femmes résistent au crime*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Transdisciplines », 1997, p. 15.

sexualité de la femme sa part criminelle⁶⁴ ». « Même les études les plus courantes, ajoute-t-elle, trouvent la femme criminelle masculine, inadaptée psychologiquement ou diaboliquement déviante⁶⁵ ». Bien que plus d'une trentaine d'années se soient déjà écoulées depuis la première publication de l'étude *Women Who Kill* (1980), ces remarques demeurent justes. À la lumière, par exemple, des cas fort médiatisés de Michelle Martin, la « mauvaise mère » complice du meurtrier pédophile belge Marc Dutroux⁶⁶, de Karla Homolka, la « Barbie » canadienne, l'apparente victime de violence domestique et l'assassine de sa propre sœur⁶⁷, d'Aileen Wuornos, la prostituée vengeresse et tueuse en série de Floride surnommée « La demoiselle de la mort »⁶⁸, et d'Amanda Knox dite « Foxy Knoxy », l'étudiante

⁶⁴ Ann Jones, *op. cit.*, p. 36. Je traduis librement : « locating woman's criminality in her sexual nature ».

⁶⁵ *Ibid.* Je traduis librement : « and even the most up-to-date studies go on finding that women criminals are masculine, psychologically maladjusted, or diabolically devious. »

⁶⁶ Michelle Martin a laissé mourir de faim dans une cave deux petites filles enlevées par son ex-mari Marc Dutroux, pendant qu'il était en prison en 1995. L'écrivaine Nicole Malinconi a fait paraître un récit sur l'affaire Dutroux, intitulé *Vous vous appelez Michelle Martin* (2008), rédigé à partir de ses rencontres avec Martin. Celle-ci n'a jamais montré de remords, a toujours cherché à « relativiser son propre acte criminel » (Paris, Éditions Denoël, 2008, p. 65). Condamnée en 2004 à trente ans de prison, Martin a obtenu sa liberté conditionnelle le 28 août 2012, ce qui a inspiré une forte indignation en Belgique. Elle réside actuellement parmi les sœurs clarisses du couvent de Malonne, près de Namur.

⁶⁷ Karla Homolka a été reconnue comme la complice de son mari, le tueur en série Paul Bernardo, qui a enlevé et violé les adolescentes Leslie Mahaffy et Kristen French entre 1991 et 1992, seulement après avoir signé un plaidoyer de culpabilité controversé présenté par la presse canadienne outrée comme une entente avec le diable. Homolka a aidé la justice dans l'inculpation de son mari, et par conséquent a obtenu une libération sans conditions en juillet 2005. Elle n'a finalement passé que douze ans en prison pour homicide involontaire. Le film américain *Karla* (2006) raconte l'histoire des meurtres de la perspective romancée de la criminelle et représente Homolka comme une femme soumise devant un mari abusif. Pendant qu'elle était en prison, Homolka aurait vécu un amour avec le meurtrier Jean-Paul Gerbet aussi bien qu'avec une codétenue, Lynda Véronneau. Les liaisons amoureuses de Homolka, critiqués par la presse, ont développé sa notoriété. D'après les recherches de la journaliste Paula Todd, Homolka mène son existence actuellement en Guadeloupe sous le nom de Leanne Bordelais avec Thierry Bordelais, le frère de son avocate de l'époque des meurtres, et ses trois enfants.

⁶⁸ Aileen Wuornos, la tueuse en série américaine trouvée coupable du meurtre de six hommes dans les années 1989-1990 en Floride, a été mise à mort par injection létale en octobre 2002. Son cas controversé – non seulement était-elle prostituée et meurtrière, mais elle était aussi lesbienne – a soulevé des débats au sujet des droits des prostituées et a servi d'inspiration pour de nombreuses études et de nombreux documentaires et films, dont *Monster* (2003), le film de Patty Jenkins. Charlize Theron a obtenu l'Oscar de la meilleure actrice en 2003 pour son interprétation de Wuornos.

américaine accusée à tort du meurtre sexuel de sa colocataire en Italie⁶⁹, il est évident qu'il est toujours impossible de penser à la femme criminelle en dehors des déterminismes sexuels.

Faire vivre la criminelle. Représentations stéréotypées artistiques et littéraires

D'après les éditeurs de l'ouvrage *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours* (2008), les approches scientifiques ou sociologiques comme celles mentionnées plus haut et les représentations littéraires ou artistiques des femmes criminelles comme celle que l'on trouve chez Mauriac sont intimement liées.

Que ce soit dans la peinture, la fiction ou les rubriques des faits divers, les représentations des femmes criminelles sont placées sous le sceau de l'ambiguïté, car, si ces figures se construisent plutôt par le biais de l'art, de la littérature et plus récemment des médias, elles sont tributaires des stéréotypes que véhicule la vision traditionnelle des femmes criminelles, et des changements qui sont intervenus au cours de l'histoire, en particulier dans le domaine de droit⁷⁰.

Autrement dit, faire vivre les femmes criminelles et explorer à fond les nuances de leur criminalité, c'est mettre en marche indirectement un discours au sujet des droits des femmes, cerner les limites de la liberté de celles-ci et dévoiler les perceptions changeantes de la féminité. À travers les représentations des femmes criminelles se dessinent les mœurs, les inégalités et les préjugés d'une époque donnée.

⁶⁹ En novembre 2011, Amanda Knox a été acquittée du meurtre de sa colocatrice Meredith Kercher après avoir passé quatre ans dans une prison italienne. L'éditeur HarperCollins lui a offert un contrat d'une valeur soupçonnée de quatre millions de dollars pour raconter son périple. Voir *Amanda Knox, Waiting To Be Heard : A Memoir*, New York, New York, HarperCollins, 2013.

⁷⁰ Annie Duprat, Claude Gauvard, Pauline Schmitt Pantel, Myriam Tsikounas, « Introduction », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 6.

En posant la question très juste suivante : « Qui a nommé le comportement [d'une femme] "un crime" et pourquoi⁷¹ ? » dans l'introduction de *Women Who Kill*, Jones propose une voie d'analyse pour aborder le phénomène de la criminalité féminine ancrée dans une approche socio-politique. Cette voie contourne le débat compliqué et souvent stéréotypé entre l'inné et l'acquis du crime exploré entre autres par Lombroso et Cario et mis en scène par maints écrivains et artistes. À l'aide d'une série de questions directes qui ciblent les injustices dont ont souffert les femmes, Jones reproche aux experts de ne pas avoir osé affronter directement les préjugés au cœur de la perception traditionnelle de la féminité :

Pourquoi, dans le passé, considérait-on criminelle la servante enceinte d'un enfant illégitime ? Quand une fille fait une fugue, pourquoi la dit-on délinquante ? [...] Pourquoi une femme noire est-elle une voleuse alors qu'une femme blanche souffre de kleptomanie ? Pourquoi ne permet-on pas à une femme vivant d'allocations de prendre un amant ? Pourquoi la victime d'un viol est-elle coupable⁷² ?

De l'interrogatoire accusateur et presque ironique de Jones ressort une ancienne vérité : les comportements féminins qui risquent d'être dits criminels sont liés au corps et à la sexualité.

Effectivement, en pensant aux nombreuses représentations littéraires, artistiques et cinématographiques de meurtrières ou de provocatrices hautement sexualisées – les jeunes femmes décolletées embrocheuses d'hommes de la toile *Tous tomberont* (1797-1799) de Goya, *Nana* (1880), la courtisane ruineuse d'hommes d'Émile Zola, ou Sharon Stone, l'assassine sexy au pic à glace du film américain *Basic Instinct* (1992), pour ne citer que quelques exemples – il est évident que, pour l'homme des lettres et des arts, la question du sexe est depuis toujours au cœur, ou même à l'origine, de la criminalité féminine.

⁷¹ Ann Jones, *op. cit.*, p. 36. Je traduis librement : « Who labeled this behaviour a crime and why ? »

⁷² *Ibid.*, p. 37. Je traduis librement : « Why was it a crime for a servant to have an illegitimate child ? Why is it a crime for a girl to run away from home ? [...] Why is a black woman's larceny a white woman's kleptomania ? Why is it a crime for a woman on welfare to have a lover ? Why is it a crime to be raped [...] ? »

Puisque les femmes dangereuses fascinent autant les créateurs que les scientifiques, elles apparaissent dans leurs œuvres sous multiples formes. Nombreuses sont les études récentes – comme, par exemple, l’ouvrage *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l’Antiquité à nos jours* (2008) cité plus haut, le beau livre *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes* (2011) de Camille Laurens, la thèse intitulée *La figure de la criminelle dans le roman français (1789-1918)* (2008) de Sandrine Rabosseau et même *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1988) et *Cette femme qu’il disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle* (1993), les études plus anciennes et plus pointues de Bram Dijkstra et de Mireille Dottin-Orsini, respectivement – qui tentent de dresser un bilan raisonné des figures de la criminelle au fil des siècles afin de pouvoir rendre compte de représentations changeantes de la féminité.

Vu que les études des chercheuses et chercheurs ci-nommés s’organisent autour des différentes figures de la criminelle au lieu de leurs délits particuliers, il est nécessaire d’inférer et de nuancer en quoi précisément les gestes de l’accusée en question relèvent du crime. La femme accusée d’un crime est-elle criminelle parce qu’elle a tué son mari ou bien l’est-elle car elle n’a pas su se comporter selon les règles de la société ? Transgresse-t-elle un interdit parce qu’elle est belle, ou manie-t-elle véritablement son charme à des fins maléfiques ? Alors que les représentations de la criminelle sont presque infinies – qu’elle soit peinte comme une femme-machine surréaliste, une bête, une poupée ou dite une femme-vampire, une terroriste, une simple sorcière –, il est possible de regrouper les « délinquantes » représentées en quatre grandes catégories – qui ne se veulent pas définitives – selon le « crime » qu’elles ont commis ou dont elles sont accusées.

A. La duplicité

La première catégorie est celle des criminelles primitives, archaïques, ces figures mythologiques, religieuses et historiques intemporelles qui figurent non seulement sur les tableaux des grands peintres des deux derniers siècles, mais que l'on retrouve déjà illustrées sur les enluminures du Moyen Âge ou dessinées sur les céramiques de Corinthe : Salomé, Phèdre, la belle juive, Circé et les sirènes, entre autres. Dans sa thèse, Sandrine Rabosseau fait tout de suite appel aux premières des premières – Ève et Pandore – afin de souligner le fait que dès le tout début on considérait les femmes elles-mêmes comme source de malheur. Celles-ci étaient les tentatrices à cause de qui l'humanité a été chassée du jardin d'Éden ; elles étaient les femmes curieuses et désobéissantes qui ont laissé s'échapper de la jarre interdite par Zeus tous les maux et toutes les souffrances de la terre. De toute évidence, le crime dont elles sont coupables est très concret et précis : c'est de leur faute si les hommes doivent connaître le travail, la souffrance et la mort.

Dans le chapitre « L'origine du mal, l'origine du monde » des *Fiancées du diable*, Camille Laurens fait le lien entre les premiers péchés que l'histoire culturelle attribue aux femmes et la dichotomie fondamentale de la féminité, à la fois source de mort et source de vie : « La terreur qu'excitent ces figures féminines fondatrices reste toujours ambiguë. Car [...] si elles provoquent la crainte et le rejet, elles suscitent aussi le désir. Leur séduction, leur fécondité, leur capacité à enfanter ne font qu'accroître leur pouvoir⁷³. » Il n'est donc pas surprenant que les objets d'art qui représentent les premières criminelles illustrent cette tension-là. Myriam Tsikounas repère l'accent mis sur la sexualité dangereuse d'Ève par les artistes du XVI^e au XVIII^e siècle ; d'après elle, ceux-là « s'intéress[ai]ent essentiellement à

⁷³ Camille Laurens, *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Éditions du Toucan, 2011, p. 16.

l'instant prégnant de la tentation⁷⁴ ». Le tableau *Ève, le serpent et la Mort* (1510-1515) de Hans Beldung choisi pour l'analyse par Laurens en constitue un parfait exemple (Figure 1.1) : Ève y apparaît nue, au regard coquet et aux courbes voluptueuses. Elle tient une pomme dans sa main droite, derrière son dos. De l'autre bras, elle enlace le serpent et la mort. Quant à Pandore, selon Pauline Schmitt Pantel, elle est souvent représentée comme un « “beau mal” (*kakon kalon*)⁷⁵ » qui sort du sol pour faire venir le trépas. Sur la toile *Eva Prima Pandora* (1550) de Jean Cousin étudiée par Laurens et Pantel, Pandore se repose effectivement par terre, nue, sur un drap léger (Figure 1.2). Son visage est paisible, ses cheveux, ornés de bijoux. Elle s'appuie contre un crâne humain tout à fait nonchalamment et ne semble pas consciente du fait qu'un serpent s'enroule autour de son bras. Ni l'une ni l'autre femme ne paraît menaçante, mais il se dégage des deux tableaux le sentiment prégnant d'un mal à venir. En effet, bien que la beauté de leurs formes soit souvent mise en avant par les artistes, « les mères de l'humanité sont d'emblée marquées de façon négative⁷⁶ ».

Comme le souligne Sandrine Rabosseau, les romanciers, les poètes et les dramaturges comparent souvent aussi leurs héroïnes aux premières criminelles :

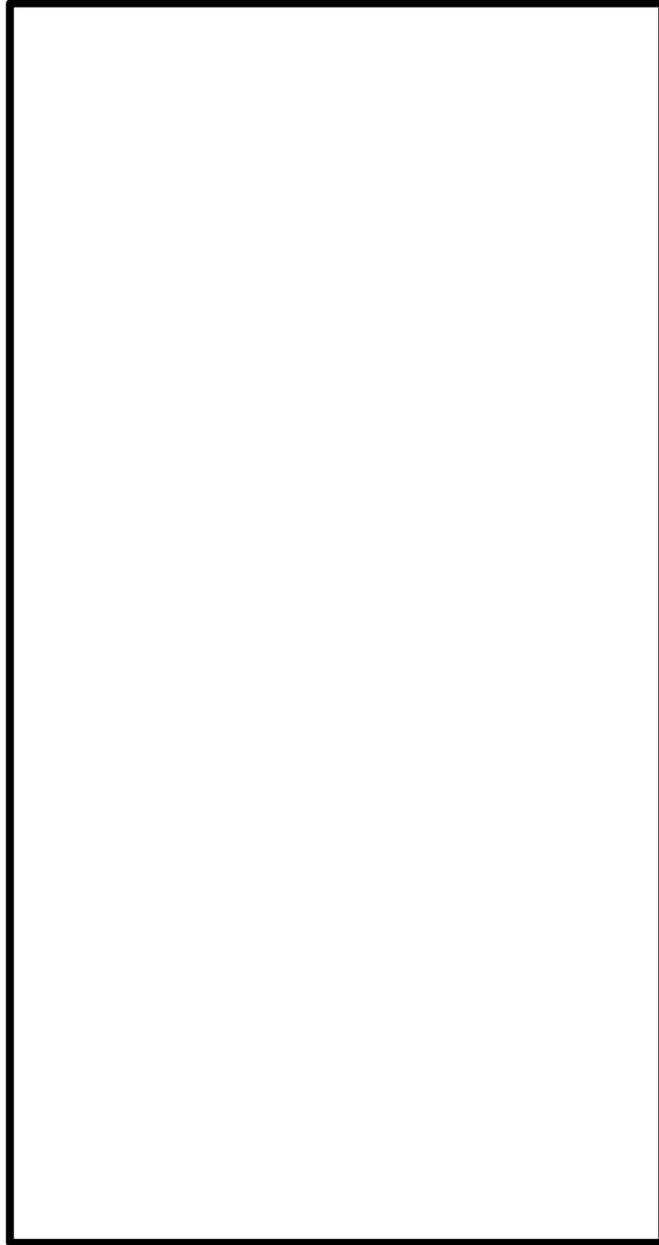
Toute héroïne criminelle du XIX^e siècle est [...] une héritière des Bacchantes, une descendante lointaine des Amazones, de Clytemnestre ou de Médée, une lady Macbeth tachée de sang. Les romanciers puisent dans cet imaginaire intemporel tenace, dans la forge à cauchemars mythologiques et bibliques, pour créer leurs héroïnes criminelles⁷⁷.

⁷⁴ Myriam Tsikounas, « La première femme. Ève, la tentatrice », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 22.

⁷⁵ Pauline Schmitt Pantel, « Pandore, un “beau mal” », *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ *Id.*, « La femme, criminelle par nature ? », *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷ Sandrine Rabosseau, *La figure de la criminelle dans le roman français (1789-1918)*, thèse rédigée sous la direction de Philippe Hamon, soutenue en 2008, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2010, p. 17-18.



Hans BALDUNG, dit Grien
Ève, le serpent et la Mort, 1510-1515

Figure 1.1



Jean COUSIN
Eva Prima Pandora, 1510-1515

Figure 1.2

Comment rendre compte autrement de la supposée duplicité féminine ? Rabosseau, qui étudie deux réécritures par Émile Zola du récit de la Chute, notamment *La faute de l'Abbé Mouret* (1875) et *La bête humaine* (1890), observe la réactualisation dans la littérature du couple originel : « Les filles d'Ève précipitent ainsi les fils d'Adam dans le péché et le malheur. Pour reprendre une formule du baron Hulot, la perversité féminine peut être fatale aux hommes au même titre que la beauté⁷⁸ ». Accuser les femmes de duplicité revient en fin de compte à leur reprocher d'agir, de penser, tout en déculpabilisant les hommes de leurs fautes.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 22.

B. L'impudeur

La deuxième catégorie, sûrement la plus grande et la plus variée, regroupe toutes les supposées « criminelles-sexuelles » : les prostituées, les femmes fatales, les femmes adultères, bref, les femmes accusées de crimes contre la bienséance, la pudeur et la moralité. En prenant en main leur propre sexualité – que ce soit par besoin, par amour ou bien par désir –, les femmes portent atteinte aux valeurs de leur temps. Dans son étude *Cette femme qu'ils disent fatale*, Mireille Dottin-Orsini catégorise soigneusement toutes les représentations des filles-de-joie dans la culture fin-de-siècle. Elle repère les figures habituelles dans les textes et sur les tableaux de l'époque, dont la briseuse de cœurs impitoyable et la prostituée qui contamine ses clients avec la syphilis (représentée, par exemple, par Charles Baudelaire dans son poème « Une charogne »). Dottin-Orsini identifie également d'autres délinquantes sexuelles imaginées par les écrivains et les artistes, notamment celle qu'elle nomme « l'amie des docteurs », à savoir la femme « enchantée-d'être-ouverte⁷⁹ », la « saignante » souffrant non seulement de délires et d'hystérie pendant ses menstruations mais aussi d'érotomanie et de « monomanie homicide⁸⁰ », la vénéneuse « chienne sous le mancenillier⁸¹ » et, celle qui possède l'image la plus grotesque de toutes, la prostituée-pieuvre qui aspire les pauvres hommes à l'intérieur de son « humidité féminine [...] visqueuse⁸² ». Aussi sont soulignés les pouvoirs maléfiques du corps féminin contre lequel les hommes n'ont apparemment aucune défense.

⁷⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993, p. 229.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 288. Dottin-Orsini cite le Dr. Séverin Icard, qui dans son œuvre *La femme pendant la période menstruelle*, Paris, Alcan, 1890, théorise le lien entre les changements physiologiques qui s'opèrent dans le corps féminin pendant les menstruations et l'état mental d'après lui dangereux et maniaque de la souffrante.

⁸¹ Mireille Dottin-Orsini, *op. cit.*, p. 191-218.

⁸² *Ibid.*, p. 208.

Alors qu'il est difficile de concevoir en quoi précisément le fait de prendre un amant relève du crime, Frédéric Chauvaud note qu'au moment même où est née le champ d'étude des causes et des manifestations du phénomène criminel, l'expression extraconjugale de la sexualité féminine a été concrétisée comme une contravention punissable par la loi : « En 1885, tandis que le mot "criminologie" est lancé par un haut magistrat italien, Raffaele Garofalo, la criminalité des femmes se confond, pour les observateurs sociaux et les spécialistes du crime, avec la prostitution. Cesare Lombroso affirme qu'elle relève de la "nature féminine"⁸³. » Dottin-Orsini nuance le désir de voir châtiées les femmes qui s'écartent des normes sexuelles : « "Crime" peut, en dépit de son sens juridique, être pris bel et bien au sens d'assassinat : la grande prostituée est celle qui assassine l'amour⁸⁴. » Les femmes qui se servent de leurs corps pour manier les hommes sont donc encore plus rebelles et plus vilaines que les autres car, selon l'interprétation certes poétique mais non moins misogyne du romancier et de l'artiste, elles ne touchent pas uniquement à leur propre honneur, elles s'attaquent aussi à l'Absolu.

C. L'insubordination

Les femmes les plus violentes se rangent dans la troisième catégorie, celle des vengeresses et des régleuses de comptes, des femmes qui tuent, qui blessent, qui pêchent, pour ainsi dire, *véritablement*. Comme Judith, elles le font pour des raisons politiques, ou comme Thérèse Desqueyroux, le meurtre est leur dernier recours contre une vie ratée. Dans son article « Sous le signe de Caïn », Robert Badinter, ancien ministre de la Justice en France sous

⁸³ Frédéric Chauvaud, « La prostituée », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, p. 34.

⁸⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p. 267.

François Mitterrand et figure politique indispensable à l'abolition de la peine capitale, explique que l'entrée du crime dans les arts s'est faite subitement après la Révolution française, quand les autorités ont ouvert les audiences criminelles au public. Le « spectacle incomparable⁸⁵ » du procès criminel conjugué avec le « prodigieux essor de la presse populaire au XIX^e siècle⁸⁶ » ont entraîné l'immense popularisation du feuilleton criminel, du fait divers et de la chronique des affaires judiciaires.

Donc, à partir du XIX^e siècle, le crime a infiltré la conscience collective ; les écrivains et les artistes ont trouvé leur inspiration dans les affaires à la Une. D'après l'étude de la rhétorique du faits divers d'Ann-Louise Shapiro, les histoires les plus grivoises fascinaient⁸⁷ et, comme le souligne froidement Laurens, « tous les crimes des femmes, légendaires, littéraires ou réels, ont été montrés, fantasmés et commentés avec effroi ou compréhension⁸⁸ ». Autrement dit, les meurtrières sanglantes et les empoisonneuses sournoises ont saisi depuis ce moment-là l'imagination artistique et populaire.

Sans nul doute, la façon dont on interprétait leurs délits correspondait tout à fait aux préjugés de l'époque. En témoignent, par exemple, les illustrations dramatiques qui figurent dans le supplément littéraire illustré du *Petit Parisien*, un ancien journal français documentant les grands procès. Il s'agissait surtout de souligner la dévastation irréparable causée sereinement par l'accusée afin de transformer celle-ci en monstre, en être à part, en harpie sans sens moral. Ainsi restait intacte l'image acceptée de la femme comme ange du foyer. Bertrand Tillier ajoute que si le crime féminin choque, ce sont les armes à tuer, les outils du mal

⁸⁵ Robert Badinter, « Sous le signe de Caïn », *Crime & châtement*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, Musée d'Orsay, 2010, p. 13.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Ann-Louise Shapiro, *Breaking the Codes. Female Criminality in Fin-de-Siècle Paris*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 30.

⁸⁸ Camille Laurens, *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, p. 66.

souvent quotidiens et banals tels la casserole remplie d'eau bouillante ou le couteau de cuisine, qui intensifient l'horreur du délit : « La proximité anodine de ces objets "féminins" garantit l'effroi suscité par le déplacement de leur usage criminel [...] [et transforme] parfois le crime féminin en une menace sourde, imprévisible et incontrôlable⁸⁹. »

Finalement, comme s'il fallait racheter la transgression insolite des codes sociaux de la femme criminelle, il arrivait que les excès de l'accusée soient justifiés ou excusés lors de son procès. Comme l'illustre l'affront impuni perpétré par l'héroïne de Mauriac, la galanterie juridique déculpabilise les femmes pour rendre caduc leur crime, dissiper le danger moral, rétablir l'ordre, et carrément effacer les criminelles. Plus que toute autre chose, le crime violent au féminin est vu et représenté comme un crime contre la soumission. Les meurtrières, ce sont des révoltées.

D. La haine filiale

Reste encore une dernière catégorie de délinquantes : les mauvaises mères, dont la figure emblématique est bien sûr Médée et l'antonyme est la Vierge Marie. D'après Frédéric Chauvaud qui a effectué des recherches détaillées à leur sujet pour le volume *Éternelles coupables*, les femmes accusées du crime « féminin » estimé comme le plus grave de tous – celui perpétré contre leurs propres enfants – sont rarement décrites et encore moins montrées car elles « correspond[ent] assurément au domaine de l'«irreprésentable»⁹⁰ ». Néanmoins, telles les criminelles de sang, les mauvaises mères réelles trouvent une place à la Une et, en général, sont celles que l'on juge et que l'on punit le plus sévèrement. En effet, il existe

⁸⁹ Bertrand Tillier, « Gestes et instruments du crime », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, p. 94-95.

⁹⁰ Frédéric Chauvaud et Annie Duprat, « Mauvaises mères », *op. cit.*, p. 68.

plusieurs formes de mauvaises mères, dont les pires sont la mère infanticide, destructrice monstrueuse et sans pitié du fruit de ses entrailles, et la faiseuse d'anges, marâtre avorteuse condamnable qui facilite la conduite dite égoïste des femmes fuyant la maternité, femmes elles aussi pensées « anormales » et considérées comme criminelles. Pour souligner la gravité de ladite offense définie dans les années 1940 comme un « crime contre l'État » français, Chauvaud cite le cas de Marie-Louise Giraud, la dernière femme guillotinée en France⁹¹. Elle a été mise à mort en 1943 pour avoir officié plus d'une vingtaine d'avortements. Cet acte-là, maintenant légalisé dans la plus grande partie des pays développés, constitue toujours un point de débat politique passionné, surtout aux États-Unis. Chauvaud identifie dans les dossiers juridiques une dernière coupable, la mère maltraitante, qui, au lieu de protéger et chérir ses enfants, « prend un malin plaisir à [leur] infliger de véritables tortures⁹². » Négliger sa progéniture est parmi le pire des délits.

D'après son étude des enluminures du Moyen Âge représentant les fameuses mères infanticides et cannibales de l'époque, telles que « Marie de Bathécor mangeant son fils » de Jean Boccace (premier quart du XV^e siècle), Claude Gauvard remarque que les mauvaises mères sont souvent transformées en ogresses : « En détruisant leur propre enfant, ces femmes rompent radicalement avec leur rôle protecteur et civilisateur. De plus, tel l'ogre de la légende, elles menacent la société tout entière car elles en sapent les fondements et annihilent sa reproduction⁹³. » Le *Petit Journal* a représenté ainsi Jeanne Weber, dite « l'ogresse de la Goutte d'Or », la nourrice accusée du meurtre des enfants sous sa charge en 1906 et 1907⁹⁴. D'après la presse, la femme infanticide, l'avorteuse et la maltraitante sont des personnages

⁹¹ Frédéric Chauvaud, « La faiseuse d'anges », *op. cit.*, p. 76-77.

⁹² *Id.*, « Mères maltraitantes », *op. cit.*, p. 85.

⁹³ Claude Gauvard, « L'ogresse », *op. cit.*, p. 70.

⁹⁴ Laurent Bihl, « Jeanne Weber, l'ogresse de la Goutte d'or », *op. cit.*, p. 72-73.

hideux, sauvages et criminels. Puisque les mauvaises mères rejettent le don de soi que nécessite la maternité au profit de ce qui est perçu comme un individualisme effrayant, elles rompent avec le supposé ultime destin de la femme, à savoir, la procréation, le maintien d'une lignée, la croissance de la population. Si les corps des femmes ne servent pas à faire plaisir aux hommes, ils servent à leur produire des héritiers. Telle est l'essence féminine, selon les représentations. Pour Camille Laurens, la mère monstrueuse, celle, par exemple, « qui préfère la relation érotique au lien maternel et son amant à son enfant⁹⁵ », incarne « ce que craint peut-être chaque être humain⁹⁶ », c'est-à-dire, que même la Vierge Marie soit capable du déséquilibre hystérique et violent de Médée. Bref, les mauvaises mères sont criminelles car elles nient leur raison d'exister.

Le lexique des mœurs et des préjugés d'une société

Voilà donc quatre sortes de criminelles – les primitives, les sexuelles, les violentes et les infanticides – accusées de quatre crimes très précis – la duplicité, l'impudeur, l'insubordination et la haine filiale, respectivement. Naturellement, à la lumière du nombre illimité de délits dont les femmes ont été accusées, même implicitement, au fil des siècles, les catégories ici dessinées ne se révèlent pas tout à fait étanches. Considérant le nihilisme de leur geste criminel, les suicidées pourraient, par exemple, se ranger symboliquement à côté des mauvaises mères. Quant aux criminelles mythologiques, leurs histoires et légendes servent comme modèle pour l'analyse du cas de chaque nouvelle rebelle. Les éditeurs de l'ouvrage *Éternelles coupables* ajouteraient volontiers une catégorie plus moderne à la liste, catégorie

⁹⁵ Camille Laurens, *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, p. 151.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 151-154.

réunissant les pétroleuses, les vitrioleuses, les « tueuses pour des idées⁹⁷ » qui se sacrifient ou qui s'acharnent contre les autres pour les besoins d'une cause politique donnée. Quoiqu'il en soit, chaque figure de la criminelle reflète une facette spécifique de la féminité. Si, d'après Bertrand Tillier, « les moyens du crime dessinent une “nomenclature” de la criminelle⁹⁸ », les représentations de celle-ci constituent le lexique des mœurs d'une société particulière. Très simplement, on reproche aux criminelles de refuser de se conformer aux hiérarchies du patriarcat, que ce soit de façon violente ou sexuelle.

Pour Mireille Dottin-Orsini, la prolifération des œuvres au sujet des criminelles s'explique facilement : « Rappelons-le : l'art se nourrit de la femme, et la femme est mauvaise par essence⁹⁹. » Robert Badinter ne s'intéresse pas à la spécificité du phénomène criminel féminin, mais il établit une réciprocité inquiétante entre le créateur et le crime : « L'artiste est fasciné par le crime, parce qu'il fait peur et horreur à la fois. Peur parce que le criminel brise l'interdit et horreur parce que nous découvrons en lui que l'être humain – nous – est capable des pires transgressions. C'est notre image que nous renvoie le miroir du crime¹⁰⁰. » Bien que l'observation de Badinter ne tienne pas compte du rapport compliqué de pouvoir qui existe entre le créateur masculin et son objet d'étude ou d'inspiration féminin, il indique tout de même une certaine évidence : le miroir de la criminalité féminine est un miroir à tendance essentialiste. Impossible de séparer le sexe de la criminelle de son délit.

Qu'en est-il de la femme-artiste ou écrivaine ? De celle qui n'est pas représentée sur une toile ou dans un texte, mais qui *existe*, qui crée, qui produit, qui s'exprime ? Comment est-elle perçue ? Est-elle vue elle aussi comme une sorte de dissidente violemment non

⁹⁷ Voir le chapitre « Tueuses pour des idées » de l'ouvrage *Éternelles coupables*, p. 143-169.

⁹⁸ Bertrand Tillier, « Gestes et instruments du crime », *op. cit.*, p. 95.

⁹⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, p. 127.

¹⁰⁰ Robert Badinter, « Sous le signe de Caïn », p. 17.

conformiste ? Ses œuvres sont-elles évaluées par la critique selon les mêmes codes implicites et explicites qui régissent le comportement des femmes ? Se confronte-t-elle aux mêmes contraintes et aux mêmes stéréotypes ?

« Les femmes qui écrivent vivent dangereusement »

Une femme qui écrit est la créatrice d'un univers, une semeuse de désordre, une personne qui se met en risque et qui ignore le danger, tant sa tâche la requiert, une personne qui invente la langue, sa langue, notre langue.

Laure ADLER, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, 2007

Au début de ce XXI^e siècle, les femmes artistes, écrivaines, philosophes, journalistes et universitaires du monde occidental ne semblent plus devoir s'affirmer de la même façon qu'auparavant. Alors que la qualité de leur travail risque encore d'être évaluée à la lumière d'un schéma « féminin » et non pas de façon égalitaire à côté de toute forme de production culturelle, l'idée d'une « créatrice », d'une « auteure », d'une femme-artiste, d'un chef politique féminin va plus que jamais de soi. Plus question d'écrire sous un pseudonyme masculin – à moins que cela ne constitue une posture créative assumée. Encore moins est-il nécessaire aujourd'hui pour une femme de justifier ses études supérieures ou sa carrière en dehors du foyer. Ce changement des attitudes et cette fin des préjugés semblent être confirmés par ce qui ressemble à une valorisation, quoique tardive, des œuvres écrites, dessinées, peintes, mises en scène par des femmes. Du côté de l'art, en témoignent les importantes expositions « Wack ! Art and the Feminist Revolution » (2007), « L'art au féminin » (2008) et « elles@centrepompidou » (2009) respectivement organisées par le musée d'art contemporain de Los Angeles, le musée d'art moderne d'Alger et le Centre Pompidou récemment. De plus,

en 2005, Annette Messager a été la première femme à représenter la France à la Biennale de Venise où elle a fini par remporter le prix du Lion d'Or. En 2007, une autre femme s'est installée au Pavillon français. Cette fois-ci, c'était Sophie Calle. En ce qui concerne la littérature française, les femmes se sont vues décerner un nombre à peine plus large de prix littéraires dans les années 2000 qu'entre 1990 et 1999 (deux de plus au Renaudot et au Médicis, mais un de moins au Goncourt). Entre 2000 et 2010, trois femmes ont été élues comme immortelles à l'Académie française alors que la décennie précédente n'avait vu qu'une seule accéder au fauteuil prestigieux. De plus, en 2009, une femme a obtenu pour la première fois la récompense cinématographique de l'Oscar du meilleur réalisateur (Kathryn Bigelow, *The Hurt Locker*), marque incontestable de succès dans le domaine du cinéma américain, dominé par les hommes.

Alors que ces quelques données paraissent positives et ont certainement l'air d'indiquer une progression vers l'égalité des sexes dans les arts, il suffit de calculer les pourcentages pour dévoiler au grand jour jusqu'où il faut encore viser : par exemple, les trois sièges remplis à l'Académie française par Florence Delay en 2000, Assia Djebar en 2005 et Simone Veil en 2008 représentent seulement 13% des nouvelles élections dans les années 2000. C'est à ce moment-là – au moment de la prise de conscience du fait que malgré l'ouverture apparente vers la production culturelle signée par des femmes, celle-ci se voit encore marginalisée –, que la citation de Laure Adler placée en exergue assume sa contemporanéité, quoique problématique. En insistant en 2007 sur la création d'une langue qui serait particulière aux femmes et en laissant entendre qu'il faut « protéger [...] les femmes qui écrivent et qui prennent tant de risques¹⁰¹ », Adler fait écho presque nostalgiquement au désir

¹⁰¹ Laure Adler, « Féminitude », *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007, p. 17.

d'émancipation et de sororité de la deuxième vague féministe des années 1970 sans envisager le contexte politique de ses propres affirmations. Elle passe également à côté de l'hétérogénéité des pratiques de la nouvelle génération de voix féminines¹⁰² lesquelles, d'après Evelyne Ledoux-Beaugrand, s'inscrivent depuis les années 1990 « de façon non exclusive¹⁰³ » dans le mouvement de l'écriture des femmes. Adler identifie néanmoins une épreuve qui reste à traverser : quelle que soit son affiliation sociale, politique ou artistique et quelle que soit la profondeur de sa revendication de l'identité féminine, chaque femme artiste est encore aujourd'hui appelée à relever le défi de « sortir des limites imposées à son sexe. Transgresser les codes. Affirmer son individualité¹⁰⁴ ».

Écriture et transgression au féminin. Le supplice exalté de la créatrice

Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous.

Marguerite DURAS, *Écrire*, 1993

On ne peut qu'espérer que l'écrivaine du XXI^e siècle soit capable de créer sans être pensée rebelle. Malheureusement, ce n'est pas toujours le cas. Il suffit de penser au succès de scandale de Virginie Despentes, l'écrivaine et réalisatrice dont la presse refuse d'oublier le

¹⁰² Voir le collectif de Nathalie Morello et Catherine Rodgers, *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?* (2002).

¹⁰³ Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation : la mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse sous la direction de Catherine Mavrikakis, Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 5.

¹⁰⁴ Laure Adler, *loc. cit.*, p. 10.

passé comme internée, droguée et prostituée. Pour la femme-artiste ou l'écrivaine, la transgression prend a priori des significations plus compliquées que le simple dépassement des codes. Par le seul fait d'être femme, celle-ci est déjà régie par un certain nombre de contraintes, dont celle d'avoir à admettre son identité féminine à chaque fois qu'elle crée, que ce soit pour la revendiquer ou même pour la récuser. Qui plus est, de nos jours « l'écriture des femmes » est presque synonyme de « l'écriture de soi », ce qui fait en sorte que les femmes-artistes et les écrivaines qui choisissent de se représenter doivent doublement justifier leur présence sur la scène culturelle. Premièrement, toujours, en tant que créatrices. Et encore, il faut qu'elles s'affirment en tant que productrices d'œuvres qui appartiennent plus ou moins à un genre littéraire et artistique considéré comme « peu sérieux¹⁰⁵ », un genre dont les règles et la tradition sont contestés et contestables, un genre qui se noie dans des sous-genres variés selon l'approche théorique et le « pacte » de vérité donné, un genre pensé propice à servir la propension féminine d'auto-fabulation, le genre intime par excellence, à savoir, l'autobiographie¹⁰⁶.

Si, en plus, les propos d'une créatrice particulière s'écartent de ce qui est considéré comme « la norme » dans une société et un contexte particuliers, très souvent celle-ci doit s'attendre soit à la sensationnalisation de son œuvre ou de sa personnalité – à la Tracy Emin et

¹⁰⁵ Voir, par exemple, l'article « L'autofiction, un genre pas sérieux » de Marie Darrieussecq.

¹⁰⁶ L'autobiographie, ou, le « récit rétrospectif en prose de la vie d'un auteur, écrit par lui-même » (*Dictionnaire des termes littéraires*, sous la direction de Hendrick van Gorp *et al.*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 53), est une forme d'écriture qui fait couler beaucoup d'encre et qui jouit d'une longue tradition. Le plus souvent, les analyses critiques de l'autobiographie d'un écrivain ou d'une écrivaine concernent non seulement la vérité biographique des faits contés (que le critique se permet de vérifier auprès de nombreuses sources) et l'évolution intérieure du personnage (que le critique ne peut qu'induire des réflexions de l'autobiographe sur son propre acte d'écrire) mais débattent aussi du statut de l'œuvre en question comme une vraie autobiographie. Quelle est l'identité onomastique du narrateur ? Le narrateur s'engage-t-il à ne relater que des faits réels ? La reconfiguration du temps est-elle linéaire ou brouillée ? Telles sont les questions que doit se poser le lecteur d'une œuvre s'affichant comme autobiographique. Bien sûr l'autobiographie ne se limite pas à la littérature. Cette forme peut également exister au cinéma ou dans la représentation artistique, par exemple. Une fois considérée comme le genre sérieux des hommes illustres, (Rousseau, saint Augustin, Sartre), l'autobiographie est maintenant perçue plus généralement comme le genre choisi des femmes (Sarraute, Duras, entre autres).

la Catherine Millet – soit à la réprobation, aux reproches et au moralisme de la part du lectorat, de la presse, de la critique. Comme l’explique Lyn Thomas dans son étude de la réception des premiers textes d’Annie Ernaux dans la presse française,

on commence à douter du genre auto/biographique quand celui-ci traite des expériences en dehors de celles explorées par la littérature française masculine et bourgeoise. La décision que prend [une écrivaine] d’écrire à partir de sa propre vie suscite une variété d’accusations, surtout de la part de la presse littéraire spécialisée¹⁰⁷.

Autrement dit, la femme qui crée peut encore aujourd’hui mettre à mal les catégories génériques acceptées.

De plus, comme l’explique Paula Ruth Gilbert dans son étude de l’écriture québécoise des femmes, *Violence and the Female Imagination. Quebec’s Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures* (2006), lorsqu’une femme aborde un sujet controversé, sa transgression des règles de la bienséance et de la moralité est soulignée davantage puisqu’elle transgresse doublement : d’abord, en assumant une position de pouvoir par le fait d’écrire un texte choquant, et ensuite, en tenant des propos qui ne renforcent pas les stéréotypes de la féminité. Par exemple, un texte pornographique « qui est imaginé et réalisé de façon artistique par une femme, risque d’être considéré comme encore plus dangereux¹⁰⁸ » qu’un texte pornographique écrit par un homme car il renverse les rapports sexuels acceptés. Selon Gilbert, avant que puisse émerger un espace de création qui serait équitable pour les deux sexes, les femmes réelles et leurs héroïnes fictives doivent explorer les possibilités de la

¹⁰⁷ Lyn Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, Oxford, New York, Berg, coll. « New Directions in European Writing », 1999, p. 150. Je traduis librement : « The auto/biographical genre, when it focuses on experience outside the male, middle-class mainstream of French literature, seems to become highly dubious and [a female writer’s] determination to base her writing on her own life can lead to a variety of charges, particularly in the more specialised, literary press. »

¹⁰⁸ Paula Ruth Gilbert, *Violence and the Female Imagination. Quebec’s Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen’s University Press, 2003, p. 184. Je traduis librement : « when imagined and artistically created by women, risks being seen as even more dangerous. »

transgression¹⁰⁹, autant par le biais du geste violent et de la colère déchaînée qu'au moyen de la parole non censurée et la forme éclatée. Il est indispensable que la femme accède – si ce n'est que dans le domaine de la représentation – aux pouvoirs masculins d'« agentivité¹¹⁰ »¹¹¹. Alors que Gilbert considère les cas particuliers des meurtrières, des femmes infanticides, des castratrices mises en scène dans les textes extrêmement violents et explicites signée par Anne Dandurand, Claire Dé et Susanne Jacob, entre autres, son idée de la transgression comme une voie nécessaire vers l'autonomie littéraire et artistique s'étend facilement pour tenir compte des pratiques hétérogènes des voix féminines contemporaines. Transgresser, alors, pour s'affirmer en tant que créatrice.

Il semble donc exister une certaine frontière de bienséance et un niveau de franchise que la créatrice est priée de respecter. Il est vrai que la pente entre la transgression et le crime est raide. Une fois sur le chemin de la première, il est facile de dévaler au cœur même du second. Transgresser, c'est parfois, aussi, commettre un crime – surtout, d'après les stéréotypes, quand on est femme. Que l'écrivaine ou l'artiste qui transgresse ces frontières-là soit alors dépeinte en criminelle par un monde culturel qui évite, voire condamne, tout ce qui s'écarte de la norme n'est pas en dehors des possibles.

Il faut toutefois se méfier des études bien intentionnées qui transforment la créatrice en une héroïne romantique, martyre des lettres et des arts. Elles aussi relèguent la créatrice à une position *à part*. Par exemple, en insistant sur l'existence d'une « cité virtuelle de femmes –

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 329. Je traduis et résume librement : « Both real and fictional women are exploring, sharing and needing to transgress in order to experience for themselves and to express the power of agency (if even in the imagination), formerly and still in the hands of men, so that they can then work with men and women to make their shared space more equitable. »

¹¹⁰ « Agentivité » est un néologisme de Barbara Havercroft, employé pour traduire le mot anglais « agency ».

¹¹¹ Paula Ruth Gilbert, *op. cit.*, p. 329.

galerie et refuge –, [...] qui se sont condamnées à vivre dangereusement pour l’amour de l’écriture¹¹² », Laure Adler glorifie la figure de la créatrice tout en ajoutant au portrait de la femme comme un être en marge de la société. Par le biais d’une série d’essais d’initiation aux arts composée d’ouvrages aux titres boursoufflés tels que *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement* (2007) cité en début du chapitre, *Les femmes qui lisent sont dangereuses* (2006), *Les femmes qui aiment sont dangereuses* (2009) et *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses* (2011), Adler finit par forger un lien évident entre le crime et la création artistique et littéraire au féminin. Que cela ait été son intention ou non, elle aligne nettement sa contribution critique sur les mêmes présomptions repérées plus haut dans les représentations stéréotypées de la criminelle : la femme est en quelque sorte toujours *déjà* transgressive ; en créant, elle s’approche, semble-t-il *forcément*, du crime.

Dans son beau livre *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes* (2011), Camille Laurens risque de reproduire les mêmes adéquations. À l’intérieur des mêmes catégories (« La bête », « Sorcières et ensorceleuses », « Un être de paraître », etc.) et sans identifier précisément *comment* et *en quoi* les œuvres des femmes artistes servent de contrepoint aux toiles issues de l’imaginaire masculin, Laurens étudie les représentations de la femme à travers les siècles signées par les grands maîtres aussi bien qu’une sélection très réduite d’œuvres produites par les créatrices qui étaient leurs contemporaines (7 femmes/87 hommes¹¹³). Par exemple, dans le chapitre intitulé « La femme phallique », une photographie d’*Aktionshose* (1969), une des performances dites « guérilla » de l’artiste autrichienne féministe Valie Export – où la pionnière vêtue en cuir est assise sur un banc : le regard fixe,

¹¹² Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007, p. 41.

¹¹³ Cette donnée reflète seulement les images reproduites dans l’œuvre de Laurens et ne tient pas compte des artistes qu’elle mentionne dans son texte.

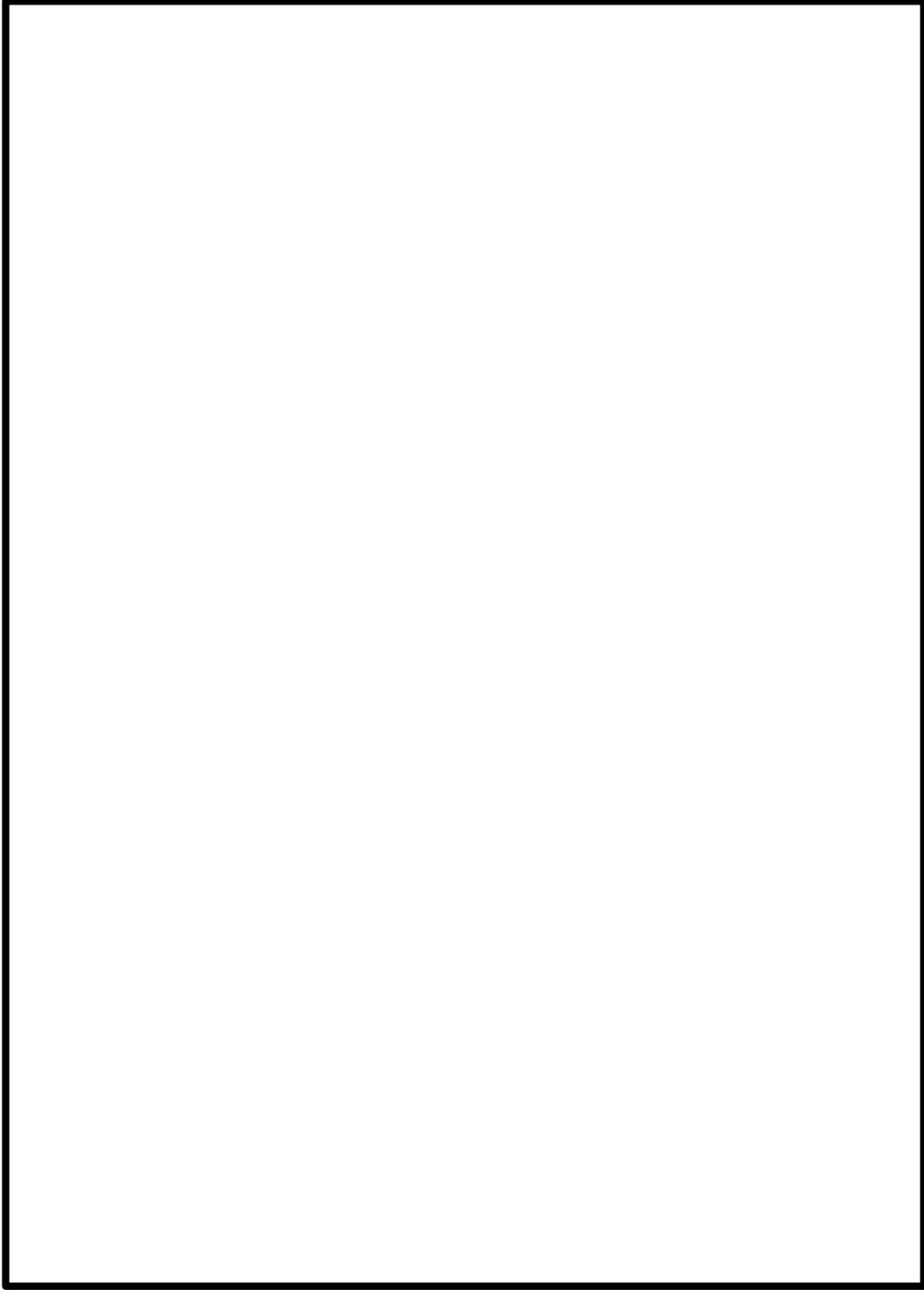
les cheveux ébouriffés, une mitraillette à la main, les jambes écartées, et le pantalon coupé pour exposer le sexe – figure à côté des représentations de guerrières dénudées de Johann H. W. Tischbein (*La Bataille des Amazones*, 1788) et de Félix Vallotton (*Orphée mis en pièces par les Ménades*, 1914), entre autres (Figure 1.3). Le seul commentaire que Laurens porte sur la spécificité et la nature critique de la performance d'Export est le suivant : elle « soulign[e] les ambivalences du féminin : elle suscite le désir érotique tout en empêchant sa réalisation¹¹⁴ ». Les Amazones et les Ménades ne font-elles pas de même ? En négligeant de mettre en valeur la contribution féministe de Valie Export, Laurens met indiscrètement sur un pied d'égalité un projet fort provocateur et les grandes œuvres classiques que ce projet-là tente d'annihiler.

Qui plus est, dans la préface de son ouvrage, Laurens avoue avoir en quelque sorte misé sur la notoriété conquise par le fait d'être une femme qui crée. Elle raconte l'événement sur la scène publique qui a fait germer en elle l'idée du livre et dont les retentissements ont nourri sa pensée :

C'était en février 2010. Je participais, en compagnie d'autres auteurs, à une émission littéraire télévisée. Je venais de parler de mon dernier roman et le journaliste, passant la parole à mon voisin, un grand architecte [...], lui a demandé ce qu'il en pensait. Alors j'ai entendu ce vieux monsieur inconnu, qui ne m'avait pas lue et m'avait juste saluée dans la loge avant l'émission, répéter d'un ton frémissant où l'on peinait à trouver l'humour dont pourtant il ne manquait pas : « Elle me terrifie ! Non, vraiment, je la trouve terrifiante. Ce qu'elle écrit, cette histoire d'amour... Non, je la trouve magnifique, mais je suis terrifié. » Ma seule présence parlante avait suscité ce mouvement non feint d'effroi¹¹⁵.

¹¹⁴ Camille Laurens, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.



VALIE EXPORT
Aktionshose, 1969

Figure 1.3

Alors que Laurens se dit « troublée » et « angoissée » par le fait d'avoir suscité de tels sentiments chez l'architecte, on sent – par le fait qu'elle ait consacré tout un ouvrage précisément aux représentations masculines des femmes qui terrifient – qu'elle y prend également une certaine satisfaction. Ses impressions, tout comme les titres presque naïfs d'Adler, sont-elles des échos maladroits, des hommages obséquieux à l'affirmation compliquée et pompeuse de Marguerite Duras, citée en exergue, qui porte sur le danger d'écrire ?

Malgré l'essor de la production culturelle féminine contemporaine, il paraît que les arguments et les débats sur le rôle des femmes au sein des institutions littéraires et artistiques sont loin d'être désuets ou passés. Comme l'explique laconiquement Ann Jones dans *Women Who Kill*, « la société a peur à la fois de la féministe et de la meurtrière car chacune à sa manière met à l'épreuve les limites sociales établies¹¹⁶ ». On pourrait volontiers ajouter à cette liste la femme-artiste et l'écrivaine. Pourtant, une question se pose : comment sortir du système qui permet, même aux femmes, de reproduire et de perpétuer leur propre marginalisation – qu'elle soit sociale, scientifique, artistique ou littéraire ?

¹¹⁶ Ann Jones, *op. cit.*, p. 39. Je traduis librement : « Society is afraid of both the feminist and the murderer, for each of them, in her own way, tests society's established boundaries ».

L'autobiographie « trop » révélatrice de Sophie Calle et d'Annie Ernaux

Ce qui relie le plus ouvertement les pratiques créatrices de Sophie Calle et d'Annie Ernaux est la facilité – vraie ou fausse – avec laquelle elle racontent leur vie au public et, surtout, leur absence de discrétion assumée. Curieusement ou pas, un survol rapide des comptes rendus critiques, des articles de presse et des communiqués diffusés à la télé au sujet de Calle et d'Ernaux révèle que la plus grande querelle suscitée par les œuvres des artistes reste un sujet de débat à première vue un peu trivial, sujet qui ne concerne ni le contenu des œuvres elles-mêmes, ni les thèmes abordés par l'écrivaine et l'artiste. La question clé est la suivante : dans leurs œuvres à inspiration autobiographique très révélatrices Sophie Calle et Annie Ernaux sont-elles pudiques ou impudiques, sont-elles discrètes ou exhibitionnistes ? (Qu'elles soient toutes les deux des « narcissis[iques] consommé[es]¹¹⁷ » est à peu près accepté par la critique comme par le lectorat car, semble-t-il, une femme qui parle d'elle-même *doit* apparemment être « sciemment complaisante¹¹⁸ » ou « énormément [...] égocentrique¹¹⁹ ».) Autrement dit, on se demande ceci : quand les artistes en question abordent des sujets délicats, quand elles dévoilent des secrets, le font-elles de manière modeste et pudique, ou bien se lancent-elles presque grossièrement dans le récit de leurs vies, prennent-elles un peu trop de plaisir à parler d'elles-mêmes ?

¹¹⁷ Roxana Azimi, « Art contemporain. L'année des femmes », *Le Monde*, (10 juin 2007), p. 1.

¹¹⁸ Caryn James, « Who Can Explain It ? Who Can Tell You Why ? », *The New York Times*, (24 octobre 1993), p. 9. James pense ici à Ernaux. Je traduis librement : « knowingly self-indulgent ».

¹¹⁹ Aidan Dunne, « The Comfort of Strangers », *The Irish Times*, (19 juin 2004), p. 56. Je traduis librement : « hugely... self-obsessed ». Dunn écrit ici au sujet de Calle. Il convient également de mentionner l'article d'Ange-Dominique Bouzet au titre jeu de mots : « OmbiliCalle », *Libération*, (3 décembre 2003), p. 32.

Afin de mesurer le niveau d'« impudeur¹²⁰ » dont témoignent Calle et Ernaux, certains critiques se mettent à comparer leurs œuvres à celles des leurs contemporaines. Annie Copperman, par exemple, déclare que la « confession-thérapie » ernalienne « n'a rien de l'exhibitionnisme flamboyant d'une Christine Angot¹²¹ ». D'après Copperman, les textes d'Ernaux se trouvent « aux antipodes d'un exhibitionnisme nombrilique¹²² » parce qu'ils touchent à une certaine vérité générale. Calle se voit de temps en temps comparée à Tracey Emin, la « bad girl » du Young British Artists, puisque toutes les deux exploitent leurs émotions dans leurs œuvres et la figure du lit y apparaît comme un leitmotiv. Mais, comme le soutiennent entre autres Sholem Krishtalka, Angélique Chrisafis et Amelia Gentleman, de tels rapprochements sont erronés car Emin « s'exprime [...] sur un registre encore plus impudique¹²³ » que l'artiste française¹²⁴. On retient donc de cette forme de comparaison que

¹²⁰ Lyn Thomas prête attention elle aussi à l'emploi du terme « impudeur » dans la réception ernalienne : « Le terme *impudeur* est d'une récurrence frappante dans la critique ernalienne ; ce fait est révélateur puisqu'il suggère à la fois la peur de l'intime et un ensemble de codes de bienséance auxquels les femmes, particulièrement, doivent se tenir. C'est aussi, comme le style d'Ernaux, un thème dont on peut se servir de manière négative ou positive, ce qui souligne la nature arbitraire des jugements de la sorte, ou plus précisément, [ce qui souligne] le fait que ces jugements-là sont motivés par des facteurs autres que les textes eux-mêmes » (*op. cit.*, p. 151). Je traduis librement : « The term *impudeur* is strikingly recurrent in Ernaux criticism; this is significant, since it suggests both a fear of the personal and a set of codes of propriety which women, particularly, should adhere to. It is also, like Ernaux's style, a theme which can be used in either a negative or positive way, underlining the arbitrary nature of such judgments, or more accurately, the fact that they are motivated by factors other than the texts themselves. »

¹²¹ Annie Copperman, « Dire l'indicible », *Les Échos*, (4 avril 2000), p. 69.

¹²² *Ibid.* Emily Eakin est du même avis : « Contrairement à celles d'une grande partie de ses contemporaines s'intéressant à la confession, les tactiques de choc d'Ernaux semblent avoir des principes élevés, semblent moins motivées par le narcissisme ou l'auto-justification que par une pulsion noble : le désir de capter le passé comme il l'était, non déformé par les défauts de la mémoire, les jugements moraux ou les embellissements littéraires » (Emily Eakin, « The "Thing" », *The New York Times*, 28 octobre 2001, p. 24). Je traduis librement : « In contrast to those of so many of her confession-minded peers, her shock tactics feel principled, driven less by narcissism or the need for self-justification than by some loftier impulse : a desire to capture the past as it was, undistorted by faulty memories, moral judgements or decorative literary flourishes. »

¹²³ Roxana Azimi, « Art contemporain. L'année des femmes », p. 1.

¹²⁴ D'après Sholem Krishtalka, « les confessions d'Emin sont des expulsions de la haine de soi. Calle [s'exprime aussi à l'aide de la confession], mais elle n'est ni vulgaire ni névrosée ni autodérisoire » (« Going Public », *CBC News Arts & Entertainment Online*, 23 septembre 2008, < <http://www.cbc.ca/news/arts/going-public-1.732163> >, consulté le 10 mai 2011). Je traduis librement : « Emin's confessions are neurotic expulsions of self-hatred. Calle might be confessional, but she is neither vulgar, nor neurotic, nor self-loathing. » De plus, Angélique Chrisafis ajoute que Calle a devancé Emin d'une bonne dizaine d'années : « Plus d'une décennie avant qu'Emin a exposé

Calle et Ernaux sont impudiques et exhibitionnistes, mais pas autant que le sont d'autres artistes.

En outre, les critiques ne peuvent pas se mettre d'accord sur les nuances et la spécificité de l'impudeur callienne et ernalienne. Jean-Marie Wynants voit chez Calle une sorte de douce impudeur « qui ne cherche jamais la provocation¹²⁵ », alors que pour Jérôme Delgado l'impudeur callienne est surtout sexuelle. « Chez Calle, affirme-t-il, érotisme et pudeur se confondent¹²⁶. » Selon Michel Guerrin, Calle se livre à un exhibitionnisme paradoxalement « juste et sincère¹²⁷ ». L'impudeur d'Ernaux est le plus souvent vue comme courageuse¹²⁸, mais elle est aussi, selon certains, gratuite et banale¹²⁹. Guylaine Massoutre inscrit les textes d'Ernaux dans la « tradition d'écriture, toute française¹³⁰ » des libertins du XVIII^e siècle ; Johanne Jarry explique que le rapport de l'écrivaine à son art est « absolu¹³¹ » : elle « ne veut ni ne peut y échapper¹³² ». Il semble qu'Ernaux ne peut pas faire autrement que de transformer sa vie en écriture de même que Calle ne peut pas s'empêcher de rendre érotique chaque œuvre d'art ; les deux le font, paraît-il, jusqu'à l'impudeur.

Finalement, certains critiques cherchent du côté de l'apparence physique et de la personnalité de l'artiste ou de l'écrivaine pour y déceler les traces d'une quelconque pathologie. Alan Riding se dit surpris que Sophie Calle, modestement habillée, accueillante et,

ses draps souillés, Calle a accueilli des étrangers dans son lit » (Angelique Chrisafis, « He loves me not », *The Guardian*, 16 juin 2007, p. 33). Je traduis librement : « Over a decade before Tracey Emin displayed her soiled sheets, Calle invited strangers to sleep in her bed. »

¹²⁵ Jean-Marie Wynants, « Les malheurs de Sophie font le bonheur des autres », *Le Soir*, (4 février 2004).

¹²⁶ Jérôme Delgado, « Une lettre et ses mille usages », *Le Devoir*, (26 juillet 2008), p. E5.

¹²⁷ Michel Guerrin, « Une artiste de la vie intime », *Le Monde*, (18 janvier 1996).

¹²⁸ Je pense ici à l'article de Josyane Savigneau (« Le courage d'Annie Ernaux », *Le Monde*, 17 janvier 1992) aussi bien qu'aux remarques de Chantal Vallée au sujet de *Se perdre*. Vallée considère cet ouvrage-là comme un texte « authentique, courageux, intense » (« Journal d'une passion », *La Voix de l'Est*, 14 avril 2001, p. 50).

¹²⁹ Voir la partie suivante de ce chapitre, à savoir, « La littérature mise à mal par Annie Ernaux. Obscénité sexuelle et jugement de qualité ».

¹³⁰ Guylaine Massoutre, « Le retour d'une obsession », *Le Devoir*, (28 avril 2001), p. D6.

¹³¹ Johanne Jarry, « Entretien avec Annie Ernaux : Rendre compte de la vie », *Le Devoir*, (22 avril 2000), p. D7.

¹³² *Ibid.*

du premier coup, raisonnable, « n'a l'air ni d'une voyeuse ni d'une exhibitionniste¹³³ ». Quant à Christine Rousseau, elle tâche de souligner l'amabilité, la générosité et la discrétion d'Annie Ernaux. Dans son article « Annie Ernaux, une femme pudique », elle répond aux accusations d'impudeur – d'après elle injustes – dont est victime l'écrivaine. Rousseau décrit une femme au large sourire, « pudique, à l'image de ses livres¹³⁴ », chaleureuse et attentive, loin de celle qu'on a dépeinte en femme vulgaire, écrivant des livres obscènes et considérant comme littéraire le sexe décrit de manière crue. Les images d'Ernaux élaborées par un Riding étonné et par une Rousseau justificatrice sont tout de même problématiques : elles laissent transparaître les préjugés dont souffrent encore les femmes artistes et écrivaines. Ni Calle ni Ernaux ne satisfont les attentes à leur sujet. Elles n'incarnent point les femmes libres, exhibitionnistes et criantes que l'on peut penser – à tort – trouver dans leurs œuvres.

Autrement dit, en les disant impudiques, indécentes, narcissiques, égocentriques ou allumeuses, entre autres épithètes moralisantes, la critique accuse Calle et Ernaux de crimes aux connotations sexuelles évidentes, de crimes que, selon les études sociales et scientifiques étudiées plus haut, l'on pourrait dire « féminins » ou même *propres* à la féminité. Il est important de noter que ces qualificatifs réducteurs-là ne sont pas seulement employés dans les recensions négatives des œuvres de Calle et d'Ernaux. Ils s'immiscent également – comme subrepticement – dans certaines des appréciations généralement positives de leurs pratiques créatrices. Alors que certains trouvent insoutenable la « forte tendance pour la fabulation¹³⁵ »

¹³³ Alan Riding, « Keeping It Together by Living in Public », *The New York Times*, (7 décembre 2003), p. 2 44. Je traduis librement : « resembles neither a voyeur nor an exhibitionist ».

¹³⁴ Christine Rousseau, « Annie Ernaux, une femme pudique », *Le Monde*, (31 mars 2000), p. 3.

¹³⁵ Jérôme Delgado, *loc. cit.*, p. E5.

de Calle ou la « conception romantique de la littérature¹³⁶ » d'Ernaux, peu nombreux sont ceux qui rejettent carrément leurs œuvres comme étant sans aucune valeur artistique. Au contraire, la plupart des critiques semblent sinon estimer du moins respecter les mises en scène calliennes comme la « confession sans complaisance¹³⁷ » d'Ernaux.

La réaction moralisante de la critique relève, bien évidemment, du sexisme persistant dans le monde culturel et expose la complexité de la réception à laquelle doivent se confronter les créatrices contemporaines. Toujours est-il que si Calle et Ernaux étalent vraiment l'immoralité de leurs mœurs, de leur conduite¹³⁸, si elles choquent la réserve socialement requise en matière sexuelle¹³⁹, si elles « exposent sans atténuation, avec cynisme, l'objet d'un interdit social, notamment sexuel¹⁴⁰ », elles le font pour les besoins de l'art. Assument-elles donc la position compliquée de créatrice *et* de « criminelle » sexuelle supposée dans le but d'exposer et de déjouer les stéréotypes ? Ce n'est bien sûr pas sans réfléchir au champ d'étude qui reçoit et qui encadre leurs pratiques créatrices qu'elles se mettent en scène. Ce n'est sûrement pas, non plus, sans volonté de provoquer.

L'art mis à mal par Sophie Calle. Provocation et séduction artistique

Souvent citée en passant par la critique mais rarement analysée en détail, l'œuvre *Les dormeurs* (1979) donne un aperçu révélateur de la manière dont Sophie Calle joue à éveiller le désir chez le lecteur-spectateur tout en mettant en question les catégories étanches de l'art. Le

¹³⁶ Johanne Jarry, *loc. cit.*, p. D7.

¹³⁷ Annie Copperman, *loc. cit.*, p. 69.

¹³⁸ Paul Robert, « Impudique » dans *Le Grand Robert de la langue française – version numérique (2005-2013)*, < http://gr.bvdep.com/version-1/login_.asp >, consulté le 3 septembre 2012.

¹³⁹ Paul Robert, « Indécents », *op. cit.*

¹⁴⁰ Paul Robert, « Obscènes », *op. cit.*

projet, dans le cadre duquel trente-et-une personnes se sont succédées dans le lit de Calle, exploite, effectivement, les possibilités créatives de la tension érotique. L'expérience, qui a duré neuf jours, du dimanche 1^{er} avril 1979 à 17 heures au lundi 9 avril 1979 à 10 heures du matin, s'est déroulée comme suit : un à un, parfois deux à la fois, les participants ont occupé le lit de Calle. Certains ont dormi comme promis. D'autres, trop conscients du fait de se trouver dans un lit qui n'était pas le leur, n'ont pas arrêté de parler, d'analyser la situation. D'autres encore ont fait passer le temps de leur séjour en lisant, en corrigeant des copies, en somnolant, en regardant la télé ou en écoutant la radio. Peu importait pour Calle. Il fallait seulement que le lit ne soit jamais vide. Quant à l'artiste, elle a observé les occupants de son lit, leur a posé des questions, leur a servi à manger et s'est occupée d'eux. À l'aide d'un appareil photo et d'un magnétophone, elle a tout enregistré. Elle a scrupuleusement noté les détails de chaque sommeil, de chaque dormeur. Les résultats (texte et images) de cette enquête intime ont été exposés à la Biennale des jeunes du musée d'Art moderne de la ville de Paris grâce à l'invitation de Bernard Lamarche-Vadel, conservateur de musée et compagnon de la septième dormeuse sollicitée par Calle. Ainsi, selon la légende que Calle élabore autour de son œuvre, elle est devenue artiste grâce à une expérience intime qui s'est déroulée dans son lit¹⁴¹.

On trouve en filigrane dans *Les dormeurs* tous les grands thèmes que Calle explorera davantage dans les projets à venir : elle touche déjà aux limites du danger et de la confiance ; elle fait face à l'inconnu et à l'imprévisible ; elle crée un jeu, un rituel ; elle exerce un certain pouvoir artistique ; elle pénètre le privé, le contingent, le romantique ; elle provoque des

¹⁴¹ Voir la dédicace des *Dormeurs* de Sophie Calle : « À Bernard Lamarche-Vadel, qui s'est donné la mort le 30 avril 2000. C'était en 1979. Bernard Lamarche-Vadel était le compagnon de la septième dormeuse. Elle lui raconta sa nuit. Il vint me voir, et me proposa de montrer, au musée d'Art moderne de la ville de Paris – à l'occasion de la Biennale des jeunes –, ce qui n'était pas encore un "projet artistique" mais plutôt un jeu. Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui qui décida que j'étais une artiste » (Arles, Actes Sud, 2000, coffret, p. 7).

rencontres tout en restant distante, et c'est dans cette première œuvre que le sexe et l'art s'entremêlent chez Calle pour ne plus jamais se quitter.

Même les prémisses du projet sont fascinantes : regarder dormir des étrangers dans son propre lit. Il est impossible d'en ignorer les connotations. Quand on découvre que les dormeurs se sont succédés *sans interruption* dans le même lit, le plus souvent sans même que les draps aient été changés, le projet est très rapidement teinté d'une sexualité encore plus manifeste¹⁴². Dans son article « Talking to Strangers », Iwona Blazwick soutient que l'œuvre exploite justement « le frisson du sexe, le tabou de l'hygiène¹⁴³ ». Comme en témoignent certains des commentaires grivois rapportés par Calle dans les notes qui accompagnent le projet, les dormeurs n'ignoraient pas non plus l'érotisme du projet : ils pensaient autant au sexe qu'aux punaises et à la propreté¹⁴⁴. Les deux boulangers-pâtisseries embauchés pour

¹⁴² Dans les notes qui accompagnent le projet, on lit que Calle a offert aux participants une literie propre, mais que la plupart d'entre eux l'ont refusée car « changer les draps, ce serait un peu rompre le rythme » (*ibid.*, p. 99), ou, comme l'a dit le trompettiste américain Bob Garrison, « ce serait vraiment une idée bourgeoise » (p. 15). Devient donc caduque toute tentative de maintenir l'illusion de la propreté, d'assurer la salubrité du milieu. Apparemment, les invités sont entrés dans un lit encore tiède, imprégné de l'odeur des dormeurs précédents. Les bénévoles engagés par Calle étaient effectivement hyper-conscients de l'odeur, de la chaleur et de la qualité des draps, de la douceur de l'oreiller et de l'édredon, du décor de la chambre. En fait, plusieurs dormeurs ont parlé des draps : « J'espère que vous aimez *Shalimar* de Guerlain » (p. 26), a lancé avec un sourire Rachel Sindler, la quatrième dormeuse, à l'homme qui a pris la relève, Gérard Maillet, étudiant et chercheur en sociologie. Installé au lit avec son chien Jismound, le chômeur Raphaël Brossard a chanté la joie de se trouver dans un lit qui sentait la femme. Quand Calle lui a avoué que c'est à elle qu'il succédait, Brossard s'est exclamé, « Il vaut mieux que ça sente la femme que le métro ! » (p. 104). Le galeriste Jean-Loup Forain n'a pas eu la même chance – il s'est apparemment couché dans un lit parfumé aux cigarettes du dormeur précédent.

¹⁴³ Iwona Blazwick, « Introduction : Talking to Strangers », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009. Je traduis librement « the frisson of sex, the taboo of hygiene. »

¹⁴⁴ Par exemple, la première dormeuse, une copine de Calle, s'est dite heureuse de pouvoir « faire travailler » l'artiste et a remarqué qu'elle « aime l'idée d'avoir une esclave » (*Les dormeurs*, p. 15). Une esclave sexuelle, peut-être ? On ne peut s'empêcher d'y penser. Ce n'est pas tout. Avant de se coucher, Gérard Maillet a entamé un long monologue où « reven[ai]ent souvent les mots : perversion, interdit, superflu, érotisme » (p. 28), Raphaël Brossard a avoué que les jambes de l'artiste l'ont poussé à participer au projet. En outre, certains hommes, comme le peintre Maxime Défert et le comédien Fabrice Luchini, ont contribué à créer le sentiment d'une forte tension sexuelle. Le premier a précisé avec un clin d'œil que l'artiste pouvait à tout moment se coucher auprès de lui (p. 52), et le deuxième ne parlait que de « baiser » et de « marivaudage ». D'après les notes de Calle, Luchini a tenté de draguer premièrement la baby-sitter ensuite l'artiste elle-même, et a simulé l'acte sexuel quand Calle voulait le remercier d'être venu (p. 92).

dormir pendant la journée, Émile S. et Patrick X., ont même avoué être déçus que l'expérience n'ait pas tourné en partouze¹⁴⁵.

Toutefois, c'est la participation de l'artiste elle-même au rituel – fait souvent ignoré par la critique – qui est la clé non seulement du projet en question mais aussi de la pratique artistique de Calle. Bien qu'elle déclare dans l'introduction aux *Dormeurs* d'avoir adopté une position « neutre » tout au long de l'expérience¹⁴⁶ – elle fera de même dans les projets à venir –, l'artiste n'est pas du tout innocente. Une analyse détaillée du texte révèle que, tout en suivant les règles apparentes de son propre jeu, Calle a réussi à provoquer des situations délicates et à conduire le développement d'une trame narrative assez précise. Par exemple, en mêlant des questions indiscretes qui font allusion aux pratiques sexuelles variées parmi les questions tout à fait concrètes et normales de son questionnaire – « Le bruit et la lumière gênent-ils son sommeil¹⁴⁷ », « Se masturbe-t-il de préférence le soir ou le matin ?¹⁴⁸ », « Dort-il parfois le jour ?¹⁴⁹ », « Utilise-t-il son lit pour autre chose que dormir ?¹⁵⁰ », « A-t-il le souvenir d'une nuit exceptionnelle ?¹⁵¹ » –, Calle a pu susciter chez les dormeurs comme, sûrement, chez le lecteur-spectateur, des pensées et des réponses excitantes, érotiques. De cette façon, sans pointer ostensiblement vers le sexe, elle a ajouté du piquant à un projet qui risquait de se dérouler banalement, si jamais les dormeurs ne faisaient que dormir.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴⁶ « Il ne s'agissait pas de savoir, d'enquêter, mais d'établir un contact neutre et distant », affirme l'artiste dans le texte explicatif du projet (p. 11).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 137.

De plus, à la lumière de l'horaire serré gardé par Calle, il est évident qu'elle a tenu à ce que les participants se rencontrent. Elle voulait sans doute que le dormeur actuel imagine celui ou celle qui le remplacerait¹⁵² ou bien, que le nouveau venu fasse la connaissance, quoique très brève, de celui ou de celle *après qui* il dormirait¹⁵³. En brisant ainsi l'anonymat, l'artiste espérait rendre l'expérience encore plus intime et plus personnelle, peut-être même plus violente. Par le biais du questionnaire que, d'après les recherches de Nicolas Fourgeaud et Johan Girard, « certains participants juge[ai]ent indécent¹⁵⁴ », et par la manière dont a été orchestré le remplacement d'une personne dans le lit par une autre (c'est-à-dire, de façon à exacerber la tension sexuelle), Calle a stimulé simultanément les sens et l'imagination des dormeurs et a rendu suspecte la familiarité de l'intime. Son lit est devenu une scène sur laquelle se sont très littéralement joués les rapports entre les sexes, et elle a assumé le rôle de chorégraphe d'une pornographie implicite et imaginaire.

Il n'est donc peut-être pas surprenant que la critique semble toujours prête à souligner le côté émoustillant des projets de Calle, que, depuis l'exposition de sa toute première œuvre, l'artiste est perçue et représentée comme une grande provocatrice et une séductrice. Par exemple, dans son article « Sophie Calle : Sophie's World », Mark Sanders insiste sur l'érotisme de *Chambre avec vue* (2002), une installation pourtant assez innocente voire

¹⁵² « Je l'imagine beau, viril, avec un énorme membre » (*ibid.*, p. 25) a rêvé l'une ; « J'avais pensé à un petit jeune homme à la fois timide et curieux qui, en acceptant le principe, avait accepté une aventure dont il ne savait pas bien le contenu, mais qui serait une aventure hétérosexuelle. Je lui aurais imposé une aventure de père de famille » (p. 127) a supposé un autre.

¹⁵³ Lorsque Bob Garison est arrivé pour dormir dans le lit de Calle, par exemple, il s'est confronté à une scène troublante : « Les deux femmes qui le précèdent dans le lit semblent dormir, elles sont nues, leur pose est provocante. Il s'écrie : "Il ne faut pas les réveiller, de toute façon je ne suis pas pressé !" », et il sort précipitamment » (*ibid.*, p. 14).

¹⁵⁴ Nicolas Fourgeaud et Johan Girard, « Faire de l'intime un objet esthétique : les dispositifs de Sophie Calle », *Les voix risquées de la confiance*, sous la direction de Marie-Dominique Popelard, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 145.

enfantine de Calle. À l'aide d'une rhétorique enflammée d'amour, le journaliste raconte ses expériences troublantes dans le « boudoir privé¹⁵⁵ » de Calle, aménagé dans le cagibi du concierge au quatrième étage de la tour Eiffel à l'occasion de la *Nuit blanche* parisienne de 2002. Sanders était parmi les centaines de personnes à rendre visite à l'artiste cette nuit-là, sollicité à raconter des histoires pour ne pas que Calle s'endorme. Sous la plume de Sanders, le lit était « somptueux », Calle, « attirante », et le petit local destiné au rangement a pris les allures d'un lieu clos érotique sadien. La même caractérisation est reproduite dans l'article « Avignon : Sophie Calle, la gentille fille publique », daté du 15 juillet 2013 et publié dans *Le Figaro*. Cette fois, le texte – décrivant de façon aussi stéréotypée que Sanders une nouvelle installation performative de Calle dans l'Hôtel de La Mirande – est signé par une femme et s'achève ainsi, « Allez, hop, au lit ! Au boulot¹⁵⁶ ! » Daphne Merkin, qui ne lui fait aucun compliment, est encore plus directe : à son avis, Calle est une « professionnelle¹⁵⁷ » dans l'art de provoquer, une sorte d'artiste-prostituée dont le but essentiel est de profiter de sa sexualité pour avancer dans sa carrière. Chloé Hunzinger a recours à la figure de la sorcière *sexy* pour qualifier l'artiste. D'après elle, Calle se plaît à entraîner les lecteurs-spectateurs dans « ses spirales perverses, ses doubles fonds calculés, ses sournoiseries charmantes, ses subtilités¹⁵⁸ ». Son art est un exercice érotique d'ensorcellement. Quant à Martine Delvaux, elle souligne la nature allumeuse de l'artiste en précisant que l'érotisme callien fonctionne non pas par la présence du sexe, mais par son absence, par un manque. Avec Calle, affirme Delvaux, « on suit quelque chose qui n'arrivera pas, une femme qu'on ne peut pas rencontrer, qui ne se

¹⁵⁵ Mark Sanders, « Sophie Calle : Sophie's World », *Another Magazine*, 4 (automne-été 2003), p. 378.

¹⁵⁶ Armelle Héliot, « Avignon : Sophie Calle, la gentille fille publique », *Le Figaro.fr*, (15 juillet 2013), < <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/15/03003-20130715ARTFIG00339-avignon-sophie-calle-la-gentille-fille-publique.php> >, consulté le 5 octobre 2013.

¹⁵⁷ Daphne Merkin, par exemple, la désigne du nom « professionnel provocateur » dans son article « I Think, Therefore I'm Art ».

¹⁵⁸ Chloé Hunzinger, « Une fée victorieuse : autour de Sophie Calle », p. 1.

donne pas. Elle attire, elle séduit, elle entraîne dans ses photos-récits, mais en même temps, elle refuse de se laisser prendre : l'amour n'est pas consommé¹⁵⁹ ».

En effet, les appréciations qui font ressortir la nature séductrice de la pratique de Calle ne sont pas fausses. Le sexe est effectivement partout dans ses œuvres. Calle insiste projet après projet sur ses amours sans retour, sur son désir charnel inassouvi, sur sa disponibilité aux autres négligée. D'après Anne Sauvageot, l'artiste tâche ainsi de relancer sans cesse le suspense : « Les intrigues, la plupart amoureuses, gagnent certes d'autant plus d'intensité qu'elles maintiennent leur part de mystère¹⁶⁰. » L'érotisme callien est voilé, rusé, coquin, latent. Calle ne l'avoue jamais ouvertement – préférant toujours insister sur la neutralité de son geste créateur –, mais elle l'exploite pour provoquer et séduire le lecteur-spectateur, pour le troubler. Et, comme en témoigne l'œuvre *Voyage en Californie* (2003), de temps en temps, l'artiste fait une impression vive sur le lecteur-spectateur qui saisit les allusions de ses projets¹⁶¹.

Toujours est-il que les portraits de Sophie Calle en *call girl* ou en *tease* ne considèrent presque jamais pourquoi Calle se met ainsi en scène, pourquoi et à quels fins elle se met carrément à nu dans ses œuvres, sans pudeur ou souci apparents. De toute évidence, Calle exploite l'idée du sexe à des fins artistiques. Si elle est dite séductrice ou provocatrice, c'est

¹⁵⁹ Martine Delvaux, « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, 10.4 (2006), p. 425.

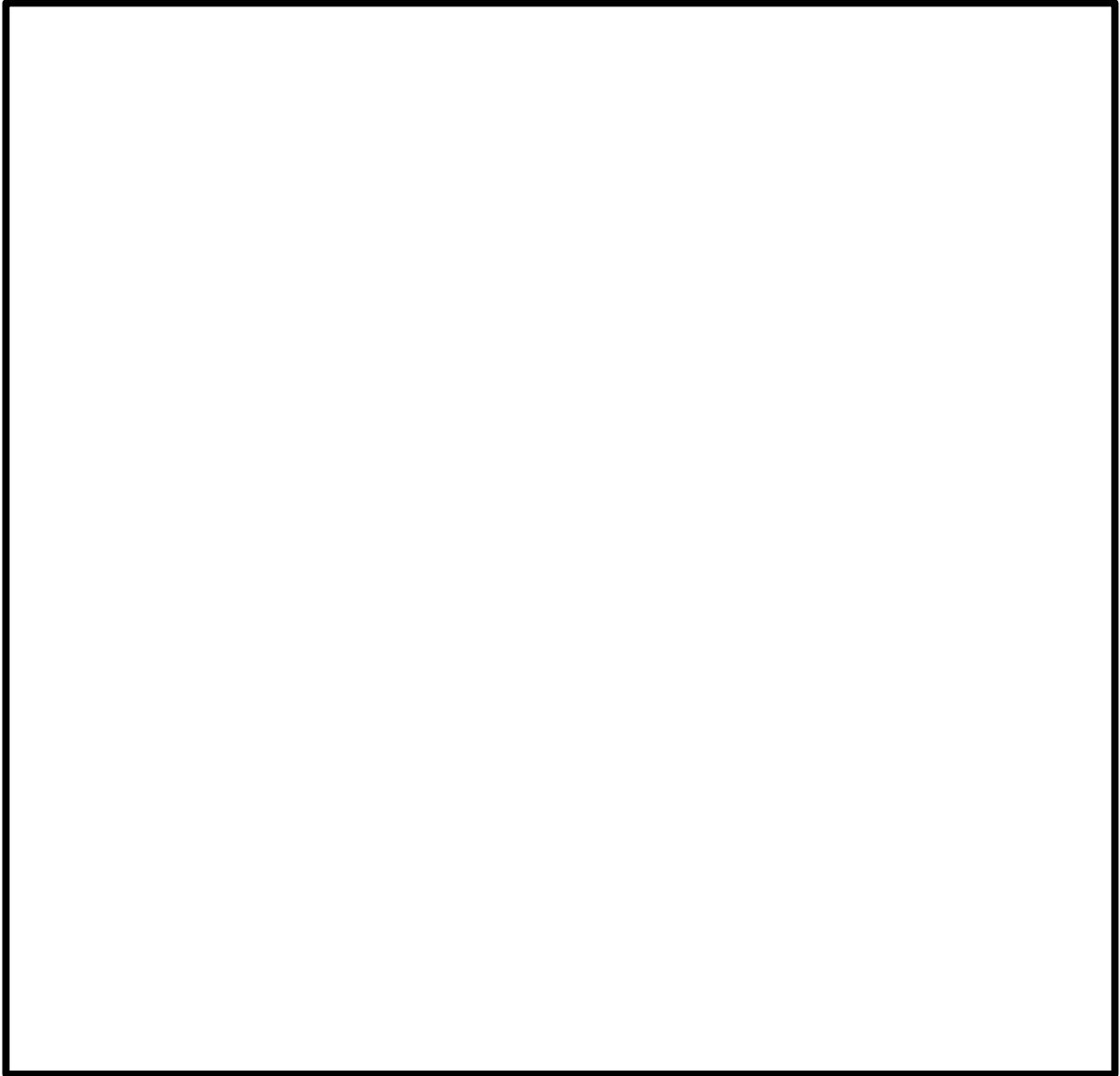
¹⁶⁰ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 107.

¹⁶¹ Après une rupture avec son amant, Josh Greene, un Américain âgé de vingt-sept ans, ose prier l'artiste d'accepter qu'il passe « le reliquat de cette période de deuil, d'affliction » dans son lit à elle (Sophie Calle, *M'as-tu vue ?*, p. 198). Comme réponse aux sollicitations de l'inconnu, Calle décide de lui faire livrer son lit, y compris la literie dans laquelle elle avait déjà dormi. Calle explique comment elle est arrivée à cette décision-là comme suit : « Considérant la distance qu'il lui faudrait parcourir, si l'inconnu me déplaisait, pouvais-je déceimment le congédier ? Et puis il y avait déjà un homme dans mon lit » (*ibid.*). Ceci déclenche un échange épistolaire suggestif, du moins de la part de Greene qui note l'apaisante senteur des draps, déclare n'avoir jamais « senti une telle consolation dans un lit », avoue s'y être attaché et admet qu'il était agréable « d'avoir un dernier rapport physique avec [le] lit » avant de le renvoyer à Paris (*ibid.*, p. 205 et 208). Je traduis librement : « felt such comfort in a bed » et « to have one last physical interaction with your bed ». Comment expliquer autrement la témérité de cet inconnu-là que par les clins d'œil de l'artiste ?

parce que ses propositions lubriques discrètes et ses insinuations sensuelles voilées touchent à la sensibilité du critique comme du lecteur-spectateur – que celui-ci ou celle-ci veuille admettre les avoir repérées ou non. Si son « raconte-moi une histoire » devient un « chuchote-moi des mots tendres » ou encore, si sa soirée pyjama « tourne en partouze », c'est parce que le lecteur-spectateur, impliqué, sollicité par l'artiste, a participé malgré lui-même peut-être à la création d'une œuvre érotique. Par le moyen de l'art, Calle se fait en quelque sorte une investigatrice et une présentatrice des pratiques sexuelles contemporaines. En se disant neutre, Calle déplace habilement d'elle-même au spectateur l'imagination érotique, et dévoile au grand jour le fait qu'il n'y a pas d'innocents dans la guerre des sexes.

Et si l'on considère comme représentative de l'œuvre entière l'une des nombreuses pages couvertures des *Histoires vraies*, celle sur laquelle une femme au soutien-gorge abaissé dont on ne voit ni la tête ni les pieds tient dans le creux de sa main ses propres seins nus, il est fort probable que Calle joue avec préméditation sur la personnalité de l'artiste-séductrice qui prend ainsi – *tits out* – position dans le monde (Figure 1.4). Se représenter de façon effrontée et audacieuse est peut-être le moyen le plus concis de répondre aux questions facétieuses comme celles de Daphne Merkin, soit : « Les œuvres de Calle [...] sont-elles de l'art au sens propre du terme¹⁶² ? » S'exhiber, donc, pour mettre à mal l'art, le critique et les stéréotypes qui aident celui ou celle-ci à écrire.

¹⁶² Daphne Merkin, « I Think, Therefore I'm art », p. M2 98. Je traduis la phrase suivante en la modifiant légèrement pour faciliter la lecture : « Are Calle's pieces [...] art in any recognizable sense of the word ? ».



Sophie CALLE
Des histoires vraies, 2002

Figure 1.4

Comme le révèlent les études exhaustives effectuées par Isabelle Charpentier de la réception « lettrée » comme celle plus populaire des premières œuvres d’Annie Ernaux¹⁶³, l’écrivaine a très vite été accusée non pas même de séduction ou de provocation comme Calle, mais d’obscénité ou plus exactement, d’une double obscénité, sociale et sexuelle. Même avant la publication de *L’événement* (2000), texte cru dans lequel Ernaux s’expose comme celle que la critique misogyne du passé avait volontiers nommée une « femme infanticide » en détaillant non seulement l’avant et l’après de son avortement clandestin, mais aussi le terrible moment où « le petit baigneur pend[ait] de [s]on sexe au bout d’un cordon rougeâtre¹⁶⁴ », le mot « obscène » est lancé contre Ernaux comme une reproche. Dans *L’écriture comme un couteau*, Ernaux répond à cette accusation-là¹⁶⁵, une accusation qui expose les opinions préconçues qui sont selon tout apparence acceptables dans le monde littéraire, en soutenant qu’elle a « toujours voulu écrire dangereusement¹⁶⁶ ». Autrement dit, en déclarant sa volonté de faire face aux préjugés sexuels et de les combattre.

¹⁶³ Isabelle Charpentier est l’une des premières chercheuses françaises à s’intéresser à la réception des textes d’Ernaux. Elle y a consacré une thèse de science politique (soutenue en 1999) intitulée *Une intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de la réception de l’œuvre autosociobiographique d’Annie Ernaux, du premier récit publié en 1974 à 1998*. Charpentier a analysé non seulement les articles de presse parus lors de la sortie des premières œuvres d’Ernaux mais elle a aussi lu et organisé le courrier reçu par l’écrivaine à cette époque. Lyn Thomas a continué cette étude-là en anglais, s’intéressant en particulier à la réception des textes *La honte* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Voir *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, 1999.

¹⁶⁴ Annie Ernaux, *L’événement*, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 100.

¹⁶⁵ « Ce qu’on me reproche, c’est une double obscénité, sociale et sexuelle. Sociale, parce que, dans des livres comme *La place*, *Une femme*, *La honte*, mais aussi *Journal du dehors*, je fais de l’inégalité des conditions, des cultures, la matière du texte, en évitant le populisme, qui serait tellement rassurant, acceptable [...]. Sexuelle, parce que dans *Passion simple*, qui a mis le feu aux poudres, j’ai décrit tranquillement et précisément la passion d’une femme mûre – vécue sur le mode adolescent et celui de la “romance”, mais aussi très physique – sans les marques affectives, la déploration, sans cette “romance” justement qu’on attend dans les écrits des femmes », Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L’écriture comme un couteau*, p. 107-108.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 110.

En fait, Ernaux éveille vraiment la polémique critique en publiant *Passion simple* (1991), un court texte qui raconte les détails intimes d'une liaison amoureuse adultère qu'elle a vécue avec un fonctionnaire de l'Est. Dans ses propres recherches à ce sujet, Charpentier identifie de nombreux exemples où, comme le dit Ernaux, « les attaques prennent de plus en plus un tour sexiste, chose assez banale dans la société française¹⁶⁷ ». Charpentier s'arrête non seulement sur le volet spécial de l'émission littéraire *Le masque et la plume* de Jérôme Garcin pendant laquelle l'unique femme critique, Josyane Savigneau, a dû défendre « le courage¹⁶⁸ » d'Annie Ernaux face aux dédaigneux et méfiants Jean-Jacques Brochier, Jean-Didier Wolfromm et Bertrand de Saint-Vincent¹⁶⁹, mais elle s'intéresse aussi aux articles « farouchement hostile[s]¹⁷⁰ » de Jean-François Josselin, au « mépris social et [à la] stigmatisation sexuelle¹⁷¹ » de la presse d'extrême-droite à l'égard d'Ernaux, et aux « brusques retournements¹⁷² » d'opinion de certains critiques lors de la parution de *Passion simple* (lesquels ont renié leurs recensions positives et ont réévalué toute l'œuvre antérieure de l'écrivaine¹⁷³). Les commentateurs, qui, d'après Charpentier, « trahissent parfois une condescendance littéraire à peine euphémisée¹⁷⁴ », reprochaient à Ernaux son succès public « forcément suspect..., la “froideur” du style objectivant, la “tristesse” et la “banalité” des objets, l’“impudeur” voire “l’obscénité” des propos¹⁷⁵ ». Ceux qui ne voulaient pas s'attaquer

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁶⁸ Voir aussi l'article « Le courage d'Annie Ernaux » de Josyane Savigneau.

¹⁶⁹ Isabelle Charpentier, « Des passions critiques pas si simples... réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », *Femmes et livres*, sous la direction de Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2007, p. 232-233, p. 238.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 236.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Isabelle Charpentier, « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux : ambivalences et malentendus d'appropriation », *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, p. 230.

¹⁷⁵ Isabelle Charpentier, « Des passions critiques pas si simples... réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », p. 235.

au contenu de l'œuvre se sont contentés de critiquer la forme, le style d'écriture épuré et la longueur (ou, en toute rigueur, l'exiguïté) du volume¹⁷⁶.

Mais qu'en est-il effectivement de l'œuvre *Passion simple* qui a mérité d'être dite obscène ? Est-ce l'incipit surprenant, par le biais duquel Ernaux mène le lecteur sans détournement au cœur de la matière, au « va-et-vient des deux sexes¹⁷⁷ », en décrivant quelques scènes explicites d'un film porno sur Canal + ? Sont-ce les aveux sans entraves de l'écrivaine qui offensent la pudeur des critiques ? Certes, comme l'explique Ernaux, pour une femme éprise d'un homme qui ne l'aime pas, « la seule vérité incontestable¹⁷⁸ » se lit en regardant son sexe tendu. Ernaux confesse aussi de ne pas se laver « avant le lendemain pour garder [le] sperme¹⁷⁹ » de son amant et d'être heureuse s'il arrive à celui-ci « de tituber, ou d'éructer en [l]'embrassant¹⁸⁰ ». Plus « choquant » encore : elle avoue s'être masturbée « à plat ventre¹⁸¹ » en pensant à la jouissance de son amoureux. D'après Josyane Savigneau, il est clair qu'« en employant, dans une période de réaction morale [...] les mots précis du sexe¹⁸² », Ernaux « a pris tous les risques¹⁸³ ». La passion relatée par une femme avec retenue et précision, sans idéalisation et sans effusions émotives ne passe pas inaperçue¹⁸⁴. Mais, à vrai

¹⁷⁶ Voir les pages 144-147 de l'étude de Lyn Thomas aussi bien que la page 234 de l'article « Des passions critiques pas si simples... » de Charpentier. Les deux chercheuses soulignent l'article « Un gros chagrin » de Jean-François Josselin (*Le Nouvel Observateur*, 9-15 janvier 1992), dans lequel il joue sur l'expression « la petite Annie » pour à la fois dévaloriser l'écrivaine et pour lui reprocher la brièveté de son texte.

¹⁷⁷ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸² Josyane Savigneau, « Le courage d'Annie Ernaux ».

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Sous une rubrique intitulée « Du "bovarysme" » (« Des passions critiques pas si simples... », p. 233), Charpentier explique un phénomène particulier exemplifiant les préjugés à l'œuvre dans la presse française : de nombreux critiques ont comparé Annie Ernaux à une version crue et froide d'Emma Bovary. Charpentier mentionne entre autres les articles « Les petites Emma de 1992 » de Pierre-Marc de Biasi, « Annie Ernaux : Le

dire, les gestes du sexe ne figurent pas autant dans *Passion simple* qu'on pourrait le soupçonner d'après les réactions des lecteurs et critiques outrés. Les scènes susceptibles d'offenser se limitent à peu près à celles décrites ci-dessus. De plus, il faut se demander combien de fois et dans quelle mesure la scène érotique doit être évoquée pour qu'un texte soit considéré comme obscène.

Il se peut également qu'en dehors du sexe dérangeant les prémisses du texte : une écrivaine connue raconte objectivement une liaison plus charnelle qu'amoureuse vécue avec un étranger, marié et peu intellectuel, quinze ans plus jeune qu'elle. Comme le souligne Isabelle Charpentier, le féminin (et, j'ajoute, le sexuel) chez Ernaux « ne devient, en effet, explicitement “problématique” pour la critique lettrée que parce qu'il est populaire¹⁸⁵ ». Autrement dit, l'écrivaine défie les règles de l'institution des lettres en consacrant une œuvre très courte qui se veut littéraire à une liaison passagère et illicite. Ou bien, c'est l'idée que le tout, *le cru*, soit conjugué avec une fine réflexion sur l'écriture qui « fait violence¹⁸⁶ » aux commentateurs. Effectivement, Ernaux médite sur l'acte d'écrire de tels propos, cherchant à

Bovarysme est un humanisme » de Patrice Delbourg et « Un Bovary du pauvre – Du misérabilisme racoleur et sans style » de Jean Védrières. Lyn Thomas, qui réfléchit elle aussi sur ce phénomène-là, est la première à souligner un fait très important, à savoir, qu'Emma Bovary n'a jamais existé, qu'elle n'est qu'une invention flaubertienne, un personnage littéraire d'un grand maître français : « Dans tous les cas, une écrivaine se trouve comparée à un personnage féminin imaginé par un romancier, ce qui indique la difficulté dans la culture française de considérer les femmes comme des sujets qui écrivent, plutôt que des objets du regard masculin ou de la maîtrise du texte » (*op. cit.*, p.155). Je traduis librement : « In all of these cases a woman writer is compared with a male novelist's female character, indicating the difficulty in French culture of seeing women as writing subjects, rather than objects of the male gaze or textual mastery. »

¹⁸⁵ Isabelle Charpentier, « Des passions critiques pas si simples... », p. 237. Charpentier pense ici aux références à la culture populaire (aux chansons qui passent à la radio, aux émissions télé, au désir de faire du shopping dont témoigne l'écrivaine, etc.) qui parsèment toutes les œuvres d'Ernaux.

¹⁸⁶ Dans *L'écriture comme un couteau*, Ernaux explique sa réception comme suit : « Je crois qu'un petit nombre de critiques ne me pardonne pas cela, ma façon d'écrire le social et le sexuel, de ne pas respecter une sorte de bienséance intellectuelle, artistique, en mélangeant le langage du corps et la réflexion sur l'écriture, en ayant autant d'intérêt pour les hypermarchés, le RER, que pour la bibliothèque de la Sorbonne, ça leur fait violence... » (p. 108).

nommer cette « énumération et [...] description des faits¹⁸⁷ » à laquelle elle se livre¹⁸⁸. De plus, dans les premières pages du texte, Ernaux ose considérer ensemble l'écriture, une création artistique pensée noble, et la pornographie, une production culturelle dite basse, pour arriver à la proposition suivante : « Il m'a semblé que l'écriture devrait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension de jugement moral¹⁸⁹. » Cette phrase laisse entendre très clairement l'objectif ambitieux de l'écrivaine, notamment, de produire une écriture qui outrepassera l'obscène.

Quand, dix ans plus tard, Ernaux publie *Se perdre* (2001), le journal intime inédit tenu tout au long de sa passion pour un diplomate russe¹⁹⁰, les réactions critiques sont moins virulentes, même plutôt favorables¹⁹¹, malgré le contenu non censuré du journal. (Il se peut que les grands détracteurs d'Ernaux aient simplement décidé de passer sous silence cet ouvrage-là qui à leurs yeux ne constituait qu'une réécriture d'une œuvre antérieure ou un ressassement littéraire subséquent du passé.) Tout de même, dans son compte rendu critique de *Se perdre*, judicieusement intitulé « Journal d'une aliénation », Josyane Savigneau juge nécessaire de s'élever une fois de plus en faveur de l'écrivaine. Savigneau anticipe, dans l'espoir de les neutraliser, les réceptions négatives possibles de l'œuvre en question :

¹⁸⁷ Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 31.

¹⁸⁸ Ernaux se demande si ce n'est pas à un témoignage, à une confidence, à un manifeste, à un procès-verbal ou même à un commentaire de texte qu'elle se livre (*ibid.*, p. 30-31).

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁰ Comme l'explique Michel Bozon dans son article « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Se perdre*, ou « ce qu'on écrit et ce qu'on vit quand on ne connaît pas la suite », ne constitue pas une réécriture de *Passion simple*, mais « c'est au contraire la sortie tardive d'un texte premier et sans recul » (*Australian Journal of French Studies*, 42.1, hiver 2005, p. 14).

¹⁹¹ Par exemple, Joël Lumien remarque qu'avec *Se perdre*, Ernaux réussit à légitimer son « projet de tout dire » (« Annie Ernaux. La biographie en œuvre », *L'Humanité*, 15 février 2001, p. 22). Jacques Folch-Ribas trouve dans les « pages douloureuses, et en même temps [...] très belles » d'Ernaux, la vérité de l'égarement amoureux ; il loue la « formidable sincérité » d'Ernaux (« L'abîme de l'amour », *La Presse*, 25 mars 2001, p. B3). D'après Isabelle Martin, la démarche révélatrice d'Ernaux telle qu'elle s'exprime dans *Se perdre* est « cohérente plus que scandaleuse » (« Écrire pour se perdre », *Le Temps*, 24 février 2001).

Il devient superflu de préciser que ce livre va agacer. Les midinettes, qui pourraient s'identifier, risquent de trouver le récit trop cru [...] Les femmes qui tentent de penser leur vie, séduites au départ par une Annie Ernaux affirmant « c'est un charme inépuisable que la clandestinité », se fatigueront de ce « besoin d'un homme qui ne m'aime pas », exploré à l'infini. Les homosexuels s'irriteront de cette affirmation fanatique d'hétérosexualité qui ne va pas sans homophobie (explicite, à propos des lesbiennes, à trois reprises). Les puritaines et les malveillants de tous sexes vont se récrier. Certains hommes se moqueront en public pour se réjouir en secret de cette « permanence de l'homme dans son triomphe viril et doux »¹⁹².

C'est finalement seulement Éric Ollivier pour *Le Figaro* qui, à l'aide d'un ton ironique et d'une recension positive mais réductrice, fait écho à la méfiance et au paternalisme de ceux qui s'étaient plu à infantiliser Ernaux lors de la parution de *Passion simple*, à savoir, Jean-François Josselin et compagnie¹⁹³. Dans son article « Annie Ernaux. Pratique sexuelle minimaliste », Ollivier peint le portrait d'Ernaux en femme vieillissante qui « a la chance (à nos yeux) d'avoir pour elle pendant une année un amant¹⁹⁴ ». Il reconnaît s'être laissé prendre à compatir à la souffrance inlassable de l'écrivaine, mais, « non sans irritation¹⁹⁵ ». Le conseil d'Ollivier : au lieu de se plaindre, Ernaux, la « universitaire agrégée qui tient à préciser ses titres¹⁹⁶ », aurait dû « prendre tous les côtés positifs de cette aventure, pas tellement fréquente¹⁹⁷ ». Bref, Ollivier souligne sans le dire ouvertement que les propos transcrits dans *Se perdre* ne sont pas dignes d'une intellectuelle et sont une aubaine pour une femme âgée.

¹⁹² Josyane Savigneau, « Journal d'une aliénation », *Le Monde*, (16 février 2001), p. 1.

¹⁹³ Dans *L'écriture comme un couteau*, Ernaux revient sur les inégalités qui existent toujours dans le monde littéraire en revisitant, sans le dire ouvertement, l'emploi par certains critiques de « la petite Annie » : « Jamais on ne lirait, à propos d'un livre écrit pas un homme, ce qu'il m'arrive de lire sur des livres écrits par des femmes, sur les miens. On n'appelle pas non plus un écrivain du sexe masculin par son seul prénom, dans un article de presse, comme on l'a fait souvent pour moi » (p. 109).

¹⁹⁴ Eric Ollivier, « Annie Ernaux. Pratique sexuelle minimaliste », *Le Figaro*, (15 mars 2001), p. 4.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

En effet, les gestes sexuels et les réflexions personnelles qui figurent dans *Se perdre*, journal au départ destiné à Ernaux seule, sont plus révélateurs, moins organisés et plus répétitifs que ceux dont se compose *Passion simple*, un texte révisé et publié dix ans plus tôt. Par exemple, Ernaux y fait carrément le bilan de toutes les activités érotiques auxquelles elle se livre avec son amant – sodomie, fellation, branlette espagnole, entre autres – dans son lit à Cergy, sur le canapé, contre un mur, dans une chambre d’hôtel, dans une voiture, dans le studio de son fils David et, vers la fin, acte presque blasphématoire, sur son bureau de travail. Elle rapporte les détails intimes des longs baisers de son amant, certains donnés « après qu’il a joui dans [s]a bouche¹⁹⁸ », et atteste les meurtrissures dont elle souffre, causées par la sodomie et le normal « conjugués¹⁹⁹ ». « Un moment j’ai cru être déchirée²⁰⁰ », avoue-t-elle. Ernaux se permet aussi de nombreuses déclarations fracassantes et démesurées. L’écrivaine constate qu’elle « mesure la force de [s]on attachement à [s]on goût ou [s]on dégoût du sperme²⁰¹ ». Capricieuse, elle témoigne de son désir de tomber enceinte de S., même à 48 ans. En lançant « je ne crois pas que je vais prendre la pilule ce mois-ci²⁰² », elle suit les étapes propices à cette fin : rapports sexuels sans contraceptifs en pleine ovulation. Imprudente et désespérée après le départ en Russie de son amant soviétique, elle confesse se vouloir atteinte d’une maladie vénérienne ou, pire, du sida : « Il m’aurait au moins laissé cela²⁰³. »

Ces propos-là peuvent choquer, mais comme l’explique Lise Lachance, « *Se perdre* ne décortique pas la passion, ne l’analyse pas de façon rétrospective. C’est la transcription, au

¹⁹⁸ Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 246.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 278.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 187.

²⁰² *Ibid.*, p. 85.

²⁰³ *Ibid.*, p. 312.

jour le jour, de la passion²⁰⁴ », telle que l'a vécue l'écrivaine. Pour cette raison, *Se perdre* présente forcément aussi « une écriture plus violente, une exposition plus explicite²⁰⁵ » qui demande plus de patience aux lecteurs. Certains commentateurs se trouvent exaspérés par le cycle d'amour, d'attente, d'obsession et d'exagération dans lequel est prise Ernaux. Isabelle Martin note les « pages répétitives²⁰⁶ » de son journal, « où il n'est question que de ses échanges sexuels avec S.²⁰⁷ ». Chantal Vallée souligne la redondance du texte et observe qu'« il n'y a pas d'histoire²⁰⁸ ». Le désordre émotif du journal se révèle aussi difficile à lire que le récit épuré, maîtrisé, voire froid, de *Passion simple*.

Toujours est-il qu'il n'est pas question d'obscénité ni même d'indécence dans la réception de ce texte pourtant plus cru et plus révélateur que *Passion simple*. Serait-ce car c'est elle-même qu'Ernaux compromet dans *Se perdre* alors qu'avec *Passion simple*, c'est la littérature, l'institution et les critiques, qu'elle met en péril ? De fait, Ernaux révèle dans le journal toutes les nuances de sa passion et accorde au lecteur l'accès à tout ce qui, selon les bienséances, aurait dû « s'effacer devant l'intellectuelle, la femme de lettres reconnue²⁰⁹ ». Ernaux précise d'ailleurs qu'elle ne tâche jamais de s'expliquer, car « cela reviendrait à [...] considérer [la passion (ou même, plus généralement, l'écriture²¹⁰)] comme une erreur ou un désordre dont il faut se justifier²¹¹ ». Plutôt, sa volonté telle qu'elle s'exprime dans *Passion simple* comme dans *Se perdre* est simultanément d'exposer sa propre vérité aussi justement

²⁰⁴ Lise Lachance, « Annie Ernaux, roman vécu », *Le Soleil*, (11 avril 2001), p. E8.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Isabelle Martin, « Écrire pour se perdre », *Le Temps*, (24 février 2001).

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Chantal Vallée, « Journal d'une passion », p. 50.

²⁰⁹ Joël Lumien, « Annie Ernaux. La biographie en œuvre », p. 22.

²¹⁰ C'est moi qui ajoute.

²¹¹ Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 32.

que possible et de confronter le lecteur à cette vérité-là. Et si l'obscène, selon Alice Delmotte-Halter, appartient « au champ de l'érotique, du sacrilège, du tabou enfreint²¹² » en même temps qu'il s'applique « à une posture de l'outrance²¹³ » assumée par l'écrivaine ou l'artiste en question, il semblerait qu'Ernaux travaille en effet dans les parages de l'obscène, à un détail près : la quête de vérité et de précision ernalienne mène par-delà l'outrance. En proposant dans les premières pages de *Passion simple* que la littérature devrait sortir du cadre du jugement pour ensuite livrer au lecteur des propos « scandaleux » à juger, Ernaux met à mal les critères dont se sert la critique pour évaluer la qualité d'une œuvre d'art. Elle lance un défi à la fois intellectuel et moral à son lectorat. À lui de le relever ou non.

« Être vrai, c'est être obscène »

Il est évident, d'après la réception compliquée et contradictoire des œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux, que les commentateurs n'ont point de scrupules à mettre sur le même plan, et à critiquer de la même manière, la femme et son œuvre. Ils s'intéressent, au fond, aux intentions de l'artiste et de l'écrivaine, intentions qu'ils tentent premièrement de deviner ou de cibler et qu'ils se permettent par la suite de juger. L'article de Martine De Rabaudy sur *Se perdre*, curieusement intitulé « Attention, danger ! », illustre parfaitement ce phénomène-là. D'un côté, Ernaux est admirée pour sa franchise sans réserve : De Rabaudy compare de manière poétique la vérité de son écriture à « un visage jeté dans la lumière crue du matin,

²¹² Alice Delmotte-Halter, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010, p. 22.

²¹³ *Ibid.*

avant maquillage²¹⁴ ». De l'autre, le titre exagéré de l'article sert de mise en garde contre le danger de lire une œuvre dans laquelle l'écrivaine se met à nu, se révèle. On dirait un appel à la prudence, à l'autocensure. L'article « Indiscrétion assurée » de Luc Le Vaillant sur la pratique artistique de Calle constitue un avertissement semblable. La pratique créatrice aux allures innocentes de Calle est « très centrée sur [l]a quotidienneté et [l]a sentimentalité²¹⁵ » – rien d'effrayant –, mais l'artiste elle-même est dangereuse, trompeuse : « On se dit qu'elle essaie de passer en fraude, qu'elle veut nous mener en bateau²¹⁶. » Comme l'indique bien le titre de l'article, Le Vaillant croit qu'il ne faut surtout pas s'attendre à de la retenue ou à de la délicatesse de la part de Calle. Il ne faut pas être dupe. Elle peut dire n'importe quoi, et même mentir. Il faut s'en méfier.

Sans aucun doute, le débat au sujet de l'impudeur, de l'indiscrétion, de l'obscénité ou de la nature provocatrice prétendues de Sophie Calle et d'Annie Ernaux souligne un certain sexisme, un moralisme et un élitisme qui existent au sein des mondes littéraires et artistiques francophones. Comme l'affirme Lyn Thomas, « dans la culture française, la réception des œuvres est encore, du moins en partie, déterminée par le sexe de l'écrivain²¹⁷ ». L'article surprenant « Le roman français est-il mort ? » d'un Michel Crépu borné en constitue l'ultime exemple. Crépu se lamente de la fin de l'âge d'or du roman en France. Déclarant que de nos jours « le temps des maîtres est clos²¹⁸ », Crépu fait l'état des choses minables aujourd'hui. À

²¹⁴ Martine De Rabaudy, « Attention, danger! », *L'Express*, (8 février 2001), p. 72.

²¹⁵ Luc Le Vaillant, « Indiscrétion assurée », *Libération*, (15 novembre 2003), p. 52.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Lyn Thomas, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, p. 152. Je traduis librement : « the reception of women writers in French culture, is still, at least in part, determined by their gender. »

²¹⁸ Michel Crépu, « Le roman français est-il mort ? », *L'Express*, (29 mars 2001), p. 126. Les maîtres dont il est question pour Crépu sont, bien sûr, presque exclusivement des hommes : Balzac, Flaubert, Stendhal, Camus, Robbe-Grillet, Barthes. Très curieusement, il décide d'inclure Nathalie Sarraute sur sa liste.

son avis, le moi « extraordinairement puritain et pornographique en même temps²¹⁹ » de l'écriture contemporaine s'exprime parfaitement chez Annie Ernaux et Christine Angot, lesquelles, dans leur quête de traduire la « vérité du corps sexué²²⁰ » (au lieu de celle de l'esprit, de l'idéologie), se livrent à la « nudité maximale²²¹ ». Crépu tire la conclusion suivante, non sans une grande ironie : « Être vrai, c'est être obscène²²². » Il tâche de cette façon de discréditer les pratiques créatrices « du troisième type²²³ » comme celles de Calle et d'Ernaux.

C'est précisément « contre²²⁴ » de telles opinions que Calle et Ernaux produisent leurs projets et leurs textes provocants, c'est précisément pour cela qu'elles s'approchent du crime. Calle invite des étrangers dans son lit et leur pose des questions indiscrettes pour intensifier l'érotisme d'une situation précaire ; Ernaux se met en scène aux prises avec une passion amoureuse et publie sans censurer son journal intime tout en sachant que la vérité de son amour fera scandale. Cela, pour défier les commentateurs, pour les provoquer, pour les inciter à mettre leurs œuvres en question. Et, on peut soutenir que certains et certaines le font volontiers. Calle et Ernaux mettent à mal l'idée de ce qui constitue l'art et la littérature afin de pouvoir sinon inspirer une appréciation favorable de l'expression créative féminine sortant du cadre d'un « typiquement féminin », du moins montrer jusqu'à quel point sont conservatrices et moralisantes les frontières de l'art. Un fait à retenir simplement : les œuvres révélatrices de

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Suivant la logique de Crépu, on pourrait facilement inclure Calle dans le même corpus.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Ernaux écrit effectivement « contre ». Elle le dit clairement dans *L'écriture comme un couteau* : « D'entrée de jeu, sans le vouloir de façon claire, je me suis située dans une aire dangereuse, j'écrivais "contre", y compris contre la littérature, que j'enseignais par ailleurs » (p. 51-52). Quant à Calle, elle ne déclare jamais de telles intentions, mais il est possible de déduire un projet féministe de ses œuvres.

Sophie Calle et d'Annie Ernaux sont dangereuses ou criminelles uniquement pour ceux et pour celles qui encore aujourd'hui se trouvent déconcertés par l'expression irrévérencieuse du désir, de la crudité et de la nudité féminines et qui pensent que la littérature doit rester aux mains des hommes et représenter le grandiose, pas le quotidien.

L'art de transgresser

Presque tous les poètes ont fait des vers admirables en transgressant les règles, parce qu'ils les transgressaient.

Louis ARAGON, « *Arma virumque cano* », préface aux *Yeux d'Elsa*

Dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), Nathalie Heinich, sociologue se spécialisant en art contemporain, énonce la vérité suivante : « Génération après génération, l'art moderne met en crise, en les transgressant, les principes canoniques de l'art. Et provoque, ce faisant, des scandales²²⁵. » La phrase limpide de Heinich lie, sans aucune surprise, la transgression au scandale dans une relation de cause et d'effet, mais elle laisse également entendre le rapport moins évident qui existe entre la transgression et l'innovation. Afin de pouvoir évoluer dans sa pensée, dans sa pratique créatrice, afin de pouvoir accéder à un niveau supérieur ou, comme le dit Aragon, « admirable », de la création, l'artiste ou l'écrivain doit dépasser, ou *transgresser*, les règles contraignantes déjà établies. La mise en cause continue et la mise à jour régulière de ce qui constitue *actuellement* l'art contemporain transgressif par des artistes qui cherchent à élargir les horizons sociaux et moraux de l'art et qui visent à innover esthétiquement, est d'après Heinich un phénomène particulier des mondes littéraires et artistiques : « Il suffit [...] que les transgressions aient été acceptées, intégrées au sein de ce qu'on appelle parfois l'establishment artistique, pour qu'apparaisse, conformément à l'éthique avant-gardiste, la nécessité de contester cet establishment en mettant à mal l'esthétique dont il

²²⁵ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 19.

est le garant²²⁶. » La nouvelle génération de créateurs est dotée de la tâche d'évaluer ce qui a déjà été fait, pour ensuite le transformer, le subvertir, ou carrément le rejeter, dans le but d'arriver au « nouveau ». Le terme transgression, un terme chargé de tension sexuelle et aux connotations péjoratives évidentes²²⁷, n'est donc pas sans qualité productive, féconde. D'ailleurs, Georges Bataille lui-même nous rappelle dans *L'érotisme* que les lois et les interdits existent *pour* être transgressés²²⁸. Ainsi s'ouvrent au monde de nouvelles possibilités.

Le terme « transgression » se révèle donc aussi plurivalent que le sont ceux qui osent le lancer vers les autres ou l'assumer pour eux-mêmes. À la fois très personnel et très glissant selon la critique, la créatrice ou le lecteur concernés, ce concept peut marquer l'innovation, signaler l'*empowerment* ou bien exprimer l'admonestation. En dépit de l'horizon fuyant du terme, Nathalie Heinich réussit à identifier une génération d'artistes travaillant depuis les années quatre-vingt – dont une grande partie sont des femmes – qui s'en servent de façon très particulière, notamment, en jouant souvent sur la frontière entre l'éthique et la morale²²⁹. Nommés par Heinich « la génération des transgressions de transgressions²³⁰ », ces artistes-là, dont Andreas Serrano, Joseph Beuys, Scott Tyler, Jana Sterbak, Dorothee Selz, Annette Messager, et Sophie Calle²³¹, se trouvent souvent accusés de transgressions morales pour leurs

²²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²²⁷ Les synonymes « faute » et « péché » du nom féminin « transgression » et le synonyme « violer » du verbe « transgresser » révèlent pleinement la facette noire de ce concept et pointent directement vers sa tension sexuelle inhérente. Les notes d'usage du *Grand Robert* font de même, expliquant que la transgression n'est pas simple, elle est « grave ». Données comme exemples sont deux formes de transgression fréquentes : la transgression de la loi morale et celle de la loi religieuse.

²²⁸ Voir le chapitre « La transgression » de l'ouvrage *L'érotisme* de Georges Bataille (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957), pour en savoir plus sur la proposition que « l'interdit est là pour être violé » (p. 72).

²²⁹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 91.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Puisqu'elle a « franchi la borne de la vie privée » Calle appartient aux artistes dans la génération des transgressions de transgressions (*ibid.*, p. 153). En classant Calle parmi les artistes de cette génération-là, Heinich

œuvres controversées qui délaissent les débats suscités par la mise en question de l'art, du musée ou de l'authenticité de leurs prédécesseurs au profit d'un « combat plus général²³² » au sujet des « valeurs de la vie commune : religion, démocratie, droits de l'homme, respect de la personne, contrôle des pulsions²³³ ». En impliquant la personne d'autrui tout comme leur propre personne dans leurs ouvrages transgressifs, les artistes de la génération des transgressions de transgressions se laissent ouverts à la critique. Heinich est catégorique : « Tout un chacun se sent autorisé à donner son avis²³⁴. »

D'une certaine manière, Heinich explique ainsi indirectement la réception compliquée, contradictoire et polarisée des projets de Sophie Calle et d'Annie Ernaux. En faisant de l'exploration de la vie privée une règle de leurs pratiques créatrices à inspiration autobiographique, l'artiste et l'écrivaine, comme les artistes de la génération des transgressions de transgressions, s'exposent au reproche et à la critique. Étant donné que Calle et Ernaux touchent de manière osée aux éléments fondamentaux de la vie humaine dans leurs œuvres – au sexe, à la grossesse et à l'avortement, à la mort, à l'amour romantique et sexuel, à l'amour maternel et paternel aussi bien qu'à la condition de la femme –, et qu'en ce faisant, elles semblent violer les règles implicites de l'intimité, les lecteurs et les critiques qui s'y confrontent forment rapidement des opinions soit très positives soit assez négatives à leur sujet. Qu'ils se retrouvent dans leurs ouvrages ou s'opposent à eux, ils se sentent forcément impliqués, touchés, poussés, incités, compromis, provoqués.

renforce le lien entre la création et les œuvres provocantes de Calle, les dotant d'une certaine portée et signification historique. Comme Ernaux participe au même discours et soulève les mêmes questions sur les frontières fragiles entre la vie privée et publique, l'aveu et le secret, le permis et l'interdit, on pourrait avancer qu'elle participe aux « transgressions au second degré » (*ibid.*, p. 91) elle aussi.

²³² *Ibid.*, p. 146.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

Sans doute, pour Calle et pour Ernaux, les avantages et les libertés gagnés par la création l'emportent sur toutes les critiques moralisantes ou éthiques encourues. Ni l'artiste ni l'écrivaine n'ont peur de susciter des controverses, de blesser, d'offenser en déstabilisant l'image acceptée de la féminité ou de l'écriture féminine. D'ailleurs, d'après Heinich, celles-là sont les conséquences nécessaires pour qui s'assure une place à l'avant-garde.

CHAPITRE 2

L'OBSERVATION DANGEREUSE. L'OBJECTIVITÉ COMME UN ALIBI CHEZ SOPHIE CALLE ET ANNIE ERNAUX, FLÂNEUSES

La première fois qu'elle sortit ce fut de nuit, seule et sans prévenir.

Marguerite DURAS, *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964

Les gens la regardent. Il y en a même qui se retournent. Et d'autres se permettent des gros plans, impunément, ses jambes, son cul, ses seins, sa bouche, certains lui font des sourires, ou des petits bruits pour l'attirer, sifflements. Elle voudrait arracher ça, les autres autour, elle ne peut qu'avancer à petits pas mesurés et faire semblant de ne rien remarquer.

Virginie DESPENTES, *Les jolies choses*, 1998

Elle marche sans jamais se retourner. Elle va son chemin. Mais nul ne saurait dire où mène son chemin, ce qui rythme sa marche, ce qui la pousse ainsi. Elle passe, comme les chiens errants, les vagabonds, les feuilles mortes emportées par le vent.

Sylvie GERMAIN, *La pleurante des rues de Prague*, 1992

La femme qui marche seule, surtout la nuit, est suspecte. Non seulement elle s'expose aux dangers du monde extérieur, au mal tapi sournoisement dans la noirceur, mais, d'après certains, par le fait d'être là, dehors, seule, elle provoque. Sa présence dans les rues, pensée à la fois presque obscène – oui, obscène – et vulnérable, semble autoriser l'interpellation, les regards. Telle une pleurante, l'apparition inquiétante qu'évoque en exergue Sylvie Germain, elle est pour certains un mystère ambulant à résoudre. Telle Claudine-Pauline, la créature en

talons hauts imaginée par Virginie Despentes, elle est pour d'autres une cible tentante qui invite les caresses indiscrètes, les palpations, les pelotages, une cible sur laquelle on est prêt à tirer. Quoi qu'il en soit, elle n'est pas à sa place. Certains galants soutiennent qu'il faut la recueillir, venir à sa rescousse, la raccompagner chez elle, voire l'épouser – comme l'a fait Jean Bedford, le supposé « sauveteur » de Lol, l'héroïne pathétique et éthérée de Marguerite Duras²³⁵. D'après d'autres, comme l'auteur de l'« attouchement lourd²³⁶ » le long des reins et sur les fesses subit par la protagoniste des *Jolies choses*, il convient plutôt de se la taper, car, suivant la logique des plus misogynes, c'est bel et bien pour se faire remarquer qu'elle se trouve sur son trajet solitaire *extérieur*. (D'ailleurs, par le biais d'un commentaire regrettable et d'un conseil mal pensé – notamment, que pour éviter d'être agressée toute femme doit se garder de s'habiller « comme une pute » –, l'officier de police torontois Michael Sanguinetti a récemment confirmé la malheureuse actualité de cette dernière idée préconçue et, par conséquent, a conduit à la montée en 2011 du mouvement international *SlutWalk*²³⁷.)

Or, aux marcheuses de Duras, Despentes et Germain, s'ajoutent d'autres héroïnes féminines « en mouvement²³⁸ » représentées dans la littérature contemporaine : les errantes étudiées par Karin Schwerdtner²³⁹ – la mendicante du cycle indien de Duras, l'aventurière Naja Naja de *Voyages de l'autre côté* (1975) de J.M.G. Le Clézio, Anne, la criminelle de *L'astragale* (1965) d'Albertine Sarrasin et la migrante de *Desirada* (1997) de Maryse

²³⁵ Dans *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, Lol, qui a été le témoin du moment précis où son fiancé est tombé amoureux d'une autre femme, se marie avec un homme qui l'a suivie une nuit alors qu'elle se

²³⁶ Virginie Despentes, *Les jolies choses*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998, p. 91.

²³⁷ Le mouvement international SlutWalk a été lancé en avril 2011 à Toronto en réponse au sentiment misogyne exprimé par l'officier de police Michael Sanguinetti. Dans le cadre des manifestations, certaines participantes s'habillent de façon provocatrice et portent des bannières sur lesquelles est marqué le mot « salope ».

²³⁸ Voir le numéro « Women in Motion, Femmes en Mouvement » de la revue *Studies in Canadian Literature*, 29.1 (2004), sous la direction de Karin Schwerdtner et Karen Bramford.

²³⁹ Voir Karin Schwerdtner, *La femme errante*, Ottawa, Éditions Legas, 2005.

Condé –, la narratrice cycliste de Catherine Cusset²⁴⁰, l'écrivaine en constant déplacement et aux promenades à travers Montréal, New York et Paris arrosées de vin de Régine Robin²⁴¹, Mélanie et Maude, les voyageuses du désert arizonien de Nicole Brossard²⁴², et, entre autres, les exilées d'Assia Djebar et de Linda Lê. Qu'elles soient à pied, en voiture ou à vélo, toutes ces femmes mobiles affrontent volontiers le danger pour se frayer un chemin mouvant à travers la vie²⁴³. Ce faisant, elles choisissent la voie de la liberté, s'élèvent contre la tradition « d'immobilisme féminin²⁴⁴ » et exposent les connotations péjoratives dont est toujours revêtue la femme qui marche, connotations qu'elles travaillent à déjouer. À travers ces héroïnes littéraires ambulantes, imaginées, contemporaines se dessine une nouvelle figure féminine affranchie.

Compte tenu pour les femmes des problématiques littéraires et sociales prégnantes suscitées par le fait singulier de marcher, il n'est pas surprenant que la promenade soit un élément vital de certaines œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux. Cependant, au lieu de représenter des femmes, avatars d'elles-mêmes, en mouvement, Calle et Ernaux se servent de l'acte physique de la marche comme d'une prise de position créatrice très particulière. En fait, une partie de leur corpus respectif est consacrée aux explorations concrètes de l'extérieur. Dans une série de projets au sujet de la filature, Calle descend littéralement dans la rue soit pour suivre les autres, soit pour se faire suivre elle-même. Chaque geste qu'elle surprend ou

²⁴⁰ Catherine Cusset, *New York, journal d'un cycle*, Paris, Mercure de France, 2009.

²⁴¹ Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 1993 et *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996.

²⁴² Nicole Brossard, *Désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1987.

²⁴³ D'après Karin Schwerdtner, les femmes mobiles sont le plus souvent dépeintes en femme ou fille déchue (*La femme errante*, p. 156).

²⁴⁴ Karin Schwerdtner, *ibid.*, p. 157. À la fin de son étude *La femme errante*, Karin Schwerdtner suggère qu'un jour on pourra « parler d'une tradition littéraire de l'errance féminine » (p. 160). Il me semble qu'on peut déjà voir se dessiner les contours d'une certaine tradition féminine non pas nécessairement d'errance (terme qui ne peut pas se départir de ses connotations négatives), mais de mouvement et de mobilité.

qu'elle est vue faire est photographié et noté dans un rapport-itinéraire qui emprunte à l'esthétique détective. Quant à Ernaux, dans *Journal du dehors* (1993) et *La vie extérieure* (2000), ses journaux dits « extimes²⁴⁵ », elle documente soigneusement les scènes de vie dont elle est le témoin pendant ses trajets journaliers de la banlieue en ville. En se donnant la mission d'enregistrer leurs expériences extérieures, Calle et Ernaux s'inscrivent toutes les deux dans une lignée d'artistes conceptuels – c'est-à-dire d'artistes qui adoptent des règles de conduite spécifiques établies au préalable pour réaliser leurs œuvres – et font appel à la tradition baudelairienne et benjaminienne, donc masculine, du flâneur. Assurément, elles déambulent dans les rues de Paris pour réinvestir et réimaginer au féminin l'espace du dehors, mais elles le font aussi et surtout pour se permettre une liberté créatrice, à la fois poétique et critique, *a priori* réservée à l'observateur de la vie quotidienne lui-même.

²⁴⁵ Comme l'explique Robin Tierney dans son article « “Lived experience at the level of the body” : Annie Ernaux's journaux extimes », la critique ernalienne emploie souvent l'expression « journal extime » formulée par Michel Tournier pour décrire *Journal du dehors* et *La vie extérieure* (*SubStance* 111, 35.3 (2006), p. 113). Il est vrai qu'Ernaux subvertit la forme du journal intime par le biais de ces textes-là, puisque ce sont des journaux écrits sans « je » et dont la focalisation est vers l'extérieur et non pas vers l'intérieur, vers l'âme. Toutefois, comme le remarquent la plupart des critiques, une certaine vérité personnelle finit par se révéler à travers les explorations de l'extérieur de l'écrivaine. D'ailleurs, Ernaux en donne un indice elle-même en portant en épigraphe la citation suivante de Jean-Jacques Rousseau, « Notre vrai *moi* n'est pas tout entier en nous ». C'est en tenant compte des débats qui l'entourent et avec une certaine distance critique que je me servirai désormais de l'expression « journal extime » pour décrire *Journal du dehors* et *La vie extérieure*.

La flânerie artistique

*Un éclair...puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*

Charles BAUDELAIRE, « À une passante », 1857

Depuis sa définition par Charles Baudelaire dans l'article « Le peintre de la vie moderne » publié dans *Le Figaro* en 1863²⁴⁶, et son élaboration par Walter Benjamin dans « Paris, capitale du XIX^e siècle » en 1939, la figure du flâneur, ou de « la personne qui se promène au hasard dans la ville moderne, qui observe les gens et les événements qui l'entourent, peut-être [...] dans le but d'enregistrer ces observations-là au moyen de l'écrit ou de l'image²⁴⁷ », est devenue à la fois l'emblème de la modernité et l'exemple éponyme du navigateur de la ville. Depuis lors aussi, la flânerie s'est donnée comme modèle de création. En témoignent la richesse et le nombre d'œuvres au cœur desquelles se trouvent des méditations sur la ville et ses humeurs, sur ses vices et ses bonheurs. Comme l'explique James Trainor, c'était le flâneur qui a transformé la simple promenade « en un acte culturel,

²⁴⁶ Publié en trois épisodes, les 26 et 29 novembre et le 3 décembre 1863. Voir Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, v. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.

²⁴⁷ Janet Wolff, « Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Flâneur) », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, p. 18. Je traduis librement : « The flâneur [...] is the person who strolls aimlessly in the modern city, observing people and events, perhaps [...] with a view of recording these observations in word or image. »

esthétisé²⁴⁸ ». De lui se sont inspirés maints artistes, penseurs et critiques. L'espace urbain, le chez soi du flâneur, a servi de matière première non seulement aux pérégrinations nocturnes de Nadja au bras d'André Breton²⁴⁹ mais aussi aux dérives situationnistes et à la psychogéographie de Guy Debord²⁵⁰, aux « "textes" urbains²⁵¹ » de Michel de Certeau, aux explorations dangereuses et symboliques de Copenhague, du Mexique et même de Jérusalem de Francis Alÿs²⁵², et aux reptations transgressives de William Pope L. à New York²⁵³, entre beaucoup d'autres. La flânerie, tout d'abord un passe-temps, a très rapidement dépassé les préoccupations esthétiques et créatrices pour devenir un acte doté d'une conscience politique aigüe.

²⁴⁸ James Trainor, « Walking the Walk : The Artist As Flaneur », *Border Crossings* 22.4 (novembre 2003), p. 82-92. Je traduis librement : « into a cultural, aestheticised act ».

²⁴⁹ Voir *Nadja* (1928), le récit à inspiration autobiographique d'André Breton, texte important du mouvement surréaliste.

²⁵⁰ Voir l'article « Introduction à une critique de la géographie urbaine » de Guy Debord, publié pour la première fois dans *Les lèvres nues*, 6 (Bruxelles, 1955), maintenant libre d'accès sur le site web de *La Revue des Ressources*, à l'adresse suivante : < <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html> >, consulté le 1^{er} octobre 2012.

²⁵¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. arts de faire*, édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 141. Pour en savoir plus, voir aussi le chapitre « Marches dans la ville », dans la partie « Pratiques d'espace » de l'étude en question.

²⁵² Le simple acte de se promener dans la ville est au cœur de la pratique artistique de Francis Alÿs, artiste d'origine belge vivant et habitant à Mexico depuis 1986. Ses promenades artistiques les mieux connues sont aussi poétiques qu'elles sont transgressives. Par exemple, en 1996, Alÿs a divagué à travers Copenhague sous l'influence de différentes drogues illicites – c'était du *Narcotourism*. Lors d'une performance d'apparence futile intitulée *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997), il a poussé un grand cube fait de glace à travers Mexico pendant neuf heures jusqu'à ce que la glace fonde complètement et le cube disparaisse. Dans *Re-enactments* (2000), il a mis à l'épreuve les habitants et la police de Mexico en marchant dans la ville de Mexico de façon « macho », c'est-à-dire, avec un fusil chargé à la main. La police a pris plus d'une dizaine de minutes pour l'arrêter. Pour réaliser *The Green Line* (2005), un projet ouvertement politique, il s'est promené sur l'une des lignes d'armistice à Jérusalem, tenant sous son bras une cannette perforée de peinture verte. Du 8 mai au 1^{er} août 2011, le MoMA à New York a monté la première exposition rétrospective des œuvres d'Alÿs, intitulée *Francis Alÿs: A Story of Deception*. Pour en savoir plus, voir les catalogues *Francis Alÿs: A Story of Deception* (2010) et *Francis Alÿs* (2007).

²⁵³ L'artiste noir américain William Pope L. voulait faire l'expérience des bas-fonds de la ville de New York. Il a donc rampé dans le caniveau de la ville près du parc Tompkins Square, habillé en costume. La performance intitulée simplement *Tompkins Square Crawl* (1990) – c'était, à vrai dire, une performance contre le racisme – a suscité une grande réaction chez les passants. Voir *William Pope L. : The Friendliest Black Artist in America*, (2002).

Alors que la figure du flâneur est très bien ancrée dans l'étude de la ville et du quotidien, ce n'est que tout récemment que l'on s'est penché sur celle de la flâneuse. Or la question faussement simple par laquelle Helen Scalway ouvre son article « *The Contemporary Flâneuse* », notamment, « la flâneuse peut-elle avoir une réalité ?²⁵⁴ », pointe directement vers la fragilité périlleuse de cette désignation-là et résume d'un seul coup les débats animés qui se jouent encore aujourd'hui à ce sujet entre historiens de l'art, sociologues et critiques : il n'est pas question de définir les qualités du complément féminin du flâneur baudelairien, puisqu'il reste toujours à décider si jamais celle-ci a existé. D'après Susan Buck-Morss, il se dégage très clairement de l'étude de Benjamin un premier portrait de la femme qui ose se promener seule en ville : « la prostitution était en effet la version féminine de la flânerie.²⁵⁵ » Puisque, comme le souligne Linda Nochlin, à l'époque décrite par Baudelaire, « le rôle de la femme respectée sur la scène publique était [...] délimité par les coutumes et les règles de la propriété, par le danger sexuel dissimulé dans les rues et les espaces municipaux²⁵⁶ », toute femme qui sortait non accompagnée risquait d'être traitée de pute²⁵⁷, ou bien était véritablement une prostituée. C'est pour cette raison-là que d'après certains – dont Janet Wolff, la première à avoir médité sur « la flâneuse invisible²⁵⁸ », et John Donald, qui pose abruptement la question rhétorique suivante dans son œuvre *Imagining the Modern City* : « Pour le dire franchement, pourquoi, au

²⁵⁴ Helen Scalway, « *The Contemporary Flâneuse* », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, sous la direction d'Aruna D'Souza et Tom McDonough, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 164. Je traduis librement : « Can there be such a person as a flâneuse ? »

²⁵⁵ Susan Buck-Morss, « *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore : The Politics of Loitering* », *New German Critique*, 39 (automne 1986), p. 119. Je traduis librement : « Prostitution was indeed the female version of flânerie. »

²⁵⁶ Linda Nochlin, « *Afterword* », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, p. 173. Je traduis librement : « the respectable woman's place in public was [...] highly circumscribed by custom, by the rules of propriety, by the sexual danger that lurked in the streets and the civic arena. »

²⁵⁷ C'est Buck-Morss qui emploie le mot « pute » (*loc. cit.*, p. 119).

²⁵⁸ Janet Wolff, « *The Invisible Flâneuse : Women and the Literature of Modernity* », *Feminine Sentences : Essays on Women and Culture*, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 34-50.

nom du ciel, la femme désirerait-elle être flâneur ?²⁵⁹ » – il semble impossible de concevoir l'équivalent féminin du flâneur du XIX^e siècle²⁶⁰.

Toujours est-il qu'émergent du contexte du mouvement de libération des femmes des années 1960 et 1970, des artistes et des écrivaines qui ont adopté d'une façon ou d'une autre la position contestée de flâneuse afin de rendre politiques leurs interactions quotidiennes avec la ville. Par exemple, dans le cadre de sa performance *Touch Sanitation* (1978-1980), Mierle Laderman Ukeles partait, jour après jour, à la rencontre des éboueurs de la ville de New York. Ses promenades, loin d'être nonchalantes, avaient un but très précis : l'artiste voulait serrer la main de chaque travailleur. À noter également l'expérience sociologique intitulée *Catalysis I* (1970) d'une Adrian Piper transgressive qui, au cours d'une semaine, a fait ses trajets en ville à l'heure de pointe, habillée de vêtements trempés dans un mélange composé de vinaigre,

²⁵⁹ Cité par Janet Wolff, « Gender and the Haunting of Cities (or the Retirement of the *Flâneur*) », p. 18. Je traduis librement : « To put this bluntly, why on earth should any woman want to be a *flâneur* ? »

²⁶⁰ Dans son étude *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, Anne Friedberg trouve une « place » pour cette figure féminine-là, une figure difficilement acceptée par la grande tradition du flâneur baudelairien et benjaminien. D'après Friedberg, ce sont les nouveaux espaces publics de la modernité, à savoir, les grands magasins et les parcs d'attractions, qui ont permis à la femme du XIX^e siècle le plaisir de flâner : « Le flâneur au féminin, la *flâneuse*, ne pouvait exister avant que la femme soit libre d'errer seule dans la ville. Et ce privilège-là a été assimilé à celui de faire les courses toute seule » (Berkeley et Los Angeles, The University of California Press, 1993, p. 36). Je traduis librement : « The female flâneur, the *flâneuse*, was not possible until she was free to roam the city on her own. And this was equated with the privilege of shopping on her own. » C'est donc grâce au shopping que la flâneuse, la femme-observatrice, a pu échapper à l'opposition binaire entre la fille publique et la femme honnête, qu'elle a pu se montrer au sein du public sans attirer trop d'attention.

Janet Wolff n'est pas du tout d'accord avec la proposition de Friedberg. Selon Wolff, la femme qui se promenait dans le Bon Marché au tournant du siècle n'était absolument pas une flâneuse puisque ses randonnées avaient un but précis : « Le grand magasin ne peut pas être la scène d'une randonnée urbaine, non seulement puisqu'il s'agit d'un espace clos, circonscrit, mais, surtout, puisque l'acte de faire les courses est une activité définie et déterminée à l'avance » (« Gender and the Haunting of Cities (or the Retirement of the *Flâneur*) », p. 21). Je traduis librement : « The department store cannot be the scene of urban strolling, not only because it is an enclosed and circumscribed space, but, more importantly, because shopping is a pre-defined and purposeful activity. »

Toutefois, Wolff n'a pas envisagé la possibilité suivante : il se peut que la flâneuse du XIX^e siècle se soit servie du shopping comme d'une *excuse* pour pouvoir sortir, déambuler, observer les autres. Pour en savoir plus sur les débats récents au sujet de la flâneuse historique, voir les autres études rassemblées dans l'ouvrage que j'ai déjà cité plusieurs fois, *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*.

d'œufs, de lait et d'huile de foie de morue²⁶¹. À cause, sûrement, de l'odeur âcre qu'elle émettait, elle se trouvait toujours une place dans l'autobus, le métro. Ces deux performances, très différentes mais très provocatrices, constituent des reprises et des réévaluations du rôle de la femme au sein de la foule, dans les avenues. Toutefois, comme le soutient Linda Nochlin, il serait faux de désigner cette femme-là par le terme « flâneuse ». Selon la pensée de Nochlin, Ukeles et Piper seraient « des activistes plutôt que des flâneuses [qui] se sont emparées de l'espace public, revendiquant leur propre "agentivité" en marchant pour les droits de la femme²⁶² ».

Le pèlerinage discret de Kim Abeles constitue une sorte de contrepoint poétique mais pas moins politique aux performances de Ukeles et de Piper : le 10 septembre 1987, l'artiste a parcouru une distance de 16,5 milles, à pied et en ligne droite, de son atelier à Los Angeles au sommet visible de sa fenêtre des montagnes San Gabriel. Au lieu de contourner toutes les maisons, tous les jardins, tous les « obstacles urbains²⁶³ » sur son chemin, elle les a traversés, pénétrant ainsi avec insouciance et insolence à l'intérieur des maisons, le domaine accepté des femmes. Même Marguerite Duras s'est ouverte vers l'extérieur : en écrivant les articles de presse qui forment les œuvres *Outside* (1984) et *La vie matérielle* (1987), Duras filtrait les événements du dehors, la vérité de la rue, à travers l'étonnement et l'indignation qu'elle ressentait afin d'appeler ses lecteurs sinon à la révolte, du moins à la commisération.

²⁶¹ Voir l'article de James Trainor, « Walking the Walk : The Artist As Flaneur » pour une description rapide des projets de la série *Catalysis* d'Adrian Piper. Pour une analyse plus détaillée au sujet de l'artiste, voir le chapitre « "The Politics of My Position." Adrian Piper and *Mythic Being* » de l'étude *Enacting Others : Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith* (2001) de Cherise Smith.

²⁶² Linda Nochlin, *loc. cit.*, p. 174. Je traduis librement : « But it was in the 1960s that women as a group, as activists rather than *flâneuses*, really took over public space for themselves, asserting their agency by marching for woman's right to control her own body, as our grandmothers had marched to gain the vote. »

²⁶³ Je traduis librement le terme « urbanscape obstacles » qui apparaît à l'adresse suivante :

< <http://www.kimabeles.com/artPages/systems.html> >, consulté le 1^{er} octobre 2012.

Qu'en est-il donc de la flâneuse contemporaine, de la femme « libre, confiante, responsable de sa vie, parcourant ou déambulant à travers les avenues, observatrice et constructrice de la vie publique²⁶⁴ » ? Existe-t-elle véritablement ? Est-ce une créatrice, ou bien est-elle forcément une figure à connotation politique ?

Les crimes du flâneur

Étant donné que l'aire de jeu du flâneur est la ville moderne, tout aussi remplie de dangers et de recoins noirs qu'elle est bruyante, resplendissante et pleine de vie, les randonnées romantiques en ville basculent facilement vers le délit et la transgression. De fait, comme l'explique Tom McDonough dans son article « The Crimes of the Flaneur », le flâneur ne fait jamais que marcher. Ses motifs, si innocents soient-ils, sont toujours à examiner plus en profondeur. Pour ce faire précisément, McDonough médite sur la double signification de la citation suivante tirée du texte « Le Paris du Second empire chez Baudelaire » de Walter Benjamin : « Tous les chemins sur lesquels s'engage le flâneur le mèneront au crime²⁶⁵. » McDonough soutient que par le biais de cette affirmation-là Benjamin propose deux définitions opposées du flâneur. D'un côté, le « promeneur urbain solitaire » est un flâneur-détective, « qui dépiste les transgressions commises dans la métropole et qui impose une sorte de contrôle social sur cette formation sans foi ni loi que l'on nomme la foule²⁶⁶ ». De l'autre, il est un flâneur-criminel dont les déambulations dans la ville, elles-mêmes peut-être

²⁶⁴ Linda Nochlin, *loc. cit.*, p. 173. Je traduis librement « an urban woman, free, confident, in charge of her life, striding or strolling down the avenues, an observer and constructor of public life. »

²⁶⁵ Tom McDonough, « The Crimes of the Flaneur », *October* (automne 2002), p. 101. Je traduis librement : « No matter what trail the flâneur may follow, every one of them will lead him to a crime. »

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 101. Je traduis librement « solitary urban stroller » et « tracking down the transgressions committed in the metropolis and imposing a species of social control over that lawless formation known as the crowd ».

criminelles, le mènent sur le chemin du délit²⁶⁷. Le criminel, qui se dissimule dans la foule aussi facilement que le détective, représente le vice voilé de la société, la partie sombre, néfaste, camouflée de la vie urbaine qui échappe au contrôle et à la sanction.

En identifiant la duplicité innée et parlante de la figure du flâneur, McDonough met le doigt sur ce qu'il considère comme l'ambivalence fondamentale de Benjamin envers la flânerie, une invention bourgeoise. Il s'écarte également ainsi des interprétations populaires et plutôt affirmatives de l'article de Benjamin qui prennent l'activité du flâneur pour une errance romantique²⁶⁸. Mais l'importance de la contribution de McDonough est la suivante : en mettant en évidence le fait que les possibilités criminelles de l'acte d'errer étaient déjà inscrites par Benjamin dans son article, certes sans y être explicitées, McDonough expose la nature critique d'une action pensée de prime abord comme loisir. Le flâneur n'est ni simplement un observateur détaché de la vie quotidienne ni un participant nonchalant à « l'expérience partagée de la vitalité urbaine²⁶⁹ », il est un critique s'infiltrant dans la foule dans le but de se confronter aux problèmes de la société, et aussi pour en causer quelques-uns. À lui, on ne pourra jamais tout à fait se fier.

Sophie Calle et Annie Ernaux, flâneuses

La figure de la flâneuse apparaît tout d'abord dans les œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux sous la forme d'une posture romantique assumée. Pourtant, un examen

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁶⁸ McDonough s'écarte en particulier de Hannah Arendt qui postule dans son article « Reflections : Walter Benjamin » publié dans *The New Yorker* (19 octobre 1968, p. 65) que Benjamin s'identifie tout à fait au flâneur baudelairien. D'après McDonough, Arendt interprète mal le texte de Benjamin : elle ignore le commentaire politique et historique qui se dégage de l'analyse de Benjamin et s'attarde, au contraire, sur les aspects fantaisistes et idylliques de la flânerie.

²⁶⁹ Tom McDonough, *loc. cit.*, p. 103. Je traduis librement : « shared experience of urban vitality. »

attentif des projets de l'artiste et de l'écrivaine révèle que même leurs premières randonnées sont plus axées sur l'observation minutieuse de l'extérieur que sur le plaisir. Ces promenades-là ne se limitent surtout pas à l'appréciation paisible du monde foisonnant, caractéristique du peintre de la vie moderne traditionnel. De plus, loin d'être les belles « femmes qui passent²⁷⁰ », les bourgeoises en train de faire du shopping qui font rêver Baudelaire et pour qui la promenade urbaine est un moyen de *sortir*²⁷¹ ou de se montrer, Calle et Ernaux, telles Ukeles, Piper, Abeles et Duras mentionnées plus haut, se servent de la flânerie comme d'une porte d'entrée vers la création et même – dans le cas de Calle –, un pas concret vers la transgression.

Les premières flâneries d'Ernaux ont lieu à Paris mais elles se situent, à vrai dire, quelque part entre deux mondes, entre celui de la littérature et celui de la réalité. En fait, afin peut-être de souligner sa propre prise de position en tant que marcheuse dans la cité, Ernaux décrit dans *Journal du dehors* le pèlerinage littéraire nostalgique auquel elle s'est livrée un jour, sans trop y penser : l'écrivaine a marché sur les traces de la flâneuse moderne par excellence, Nadja, « l'âme errante²⁷² » d'André Breton. Selon le récit de cette randonnée particulière, Ernaux est descendue au métro Poissonnière et s'est rendue à l'hôtel dans lequel a

²⁷⁰ Charles Baudelaire, « À une passante », *Les fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1991, p. 137.

²⁷¹ Dans le chapitre consacré à la vie de société de son étude *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir étudie les moyens employés par la femme pour se libérer des contraintes de la maison. D'après Beauvoir, l'une d'entre les façons par lesquelles les femmes peuvent manifester leur indépendance est de s'habiller et de sortir : « On a dit souvent que la femme s'habillait pour exciter la jalousie des autres femmes : cette jalousie est en effet un signe éclatant de réussite ; mais elle n'est pas seule visée. À travers les suffrages envieux ou admiratifs, la femme cherche une affirmation absolue de sa beauté, de son élégance, de son goût : d'elle-même. Elle s'habille pour se montrer ; elle se montre pour se faire être » (*Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*, p. 400). Beauvoir soutient que malgré les excursions aux grands magasins et les visites entre amies, les femmes finissent par se sentir seules : « La vie mondaine exige qu'elle "représente", qu'elle s'exhibe, mais ne crée pas entre elle et autrui une véritable communication » (p. 404).

²⁷² André Breton, *Nadja*, p. 82.

vécu Nadja vers 1927 – l’Hôtel de Suède à l’époque, immeuble en train d’être construit derrière l’ancienne façade du Sphinx Hôtel au moment où y est venue l’écrivaine. Elle s’est arrêtée sur le trottoir opposé à l’hôtel et a contemplé pendant quelques instants « la façade bâchée²⁷³ » du bâtiment ancien avant de poursuivre sa promenade dans le quartier de la muse fuyante de Breton. Apparemment a surgi alors en elle une grande émotion : « Je marchais dans les pas de Nadja avec une stupeur qui donne l’impression de vivre intensément²⁷⁴. »

Curieusement, quand Ernaux fait le récit de son retour sur les lieux de son avortement clandestin – un deuxième pèlerinage personnel qu’elle mentionne premièrement dans *Passion simple* (1991) et auquel elle revient quelques années plus tard dans *L’événement* (2000) –, elle déclare n’avoir rien ressenti à part une vague incrédulité : « Je pensais, “J’ai été ici un jour”²⁷⁵. » Au lieu de revivre le trauma passé en revoyant la maison, l’église, le café où l’avortement a eu lieu, Ernaux rapporte s’être sentie dans une certaine distance avec l’espace. Une fois sur les lieux du passage Cardinet, l’écrivaine avoue avoir cherché « la différence entre cette réalité passée et une fiction²⁷⁶ », comme si l’acte de marcher dans ses propre pas pour ensuite écrire sur elle-même avait rendu irréaliste son expérience passée ou l’avait transformée en représentation. « J’avais l’impression de reproduire les gestes d’un personnage sans rien éprouver²⁷⁷ », ajoute-t-elle. La promenade (dans le temps) semble donc éloigner plutôt que rapprocher Ernaux des événements de ses vingt-trois ans, alors que la visite des endroits évoqués dans une œuvre littéraire lui donne apparemment le sentiment tenace d’exister.

²⁷³ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 80.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁷⁵ *Id.*, *Passion simple*, p. 65.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷⁷ *Id.*, *L’événement*, p. 128.

Il convient en plus de noter un écart – lourd de sens ? – entre les deux versions données par Ernaux de son excursion dans le XVII^e arrondissement²⁷⁸. Dans *Passion simple*, elle affirme avoir pu entrer sans aucun problème dans l'immeuble de l'aide-soignante qui lui avait un jour inséré une sonde dans le ventre, la porte d'entrée étant « l'une des rares à ne pas avoir de digicode²⁷⁹. » Dans *L'événement*, Ernaux reste bloquée à l'extérieur de chez Mme. P.-R. : « Je me suis arrêtée devant la porte, elle était fermée, avec un digicode²⁸⁰. » Quelle que soit la raison symbolique ou réelle pour laquelle Ernaux préfère finalement se représenter incapable de franchir le seuil de la porte de son passé, il est évident que l'idée de marcher sur des lieux imprégnés d'une certaine mémoire, qu'elle soit la sienne ou celle d'une autre, demeure pour elle une expérience fort romanesque. D'ailleurs, puisque la réalité semble apparaître à l'écrivaine par l'intermédiaire de la fiction, c'est surtout vers la littérature que tendent ses promenades.

Plus précisément, quand Ernaux se met en route, c'est dans l'espoir de pouvoir plus tard témoigner de ce qu'elle a vécu. Plutôt que d'être une flâneuse nonchalante, documentatrice décontractée de la vie quotidienne, elle se révèle une observatrice catégorique et péremptoire du moment présent, une observatrice aux ambitions littéraires. Par exemple, même en suivant la trace d'une de ses héroïnes préférées, Ernaux n'a pas pu s'empêcher de souligner les particularités déplaisantes du paysage, les moindres détails sans charme de ses alentours censés ajouter de l'intérêt à son récit. Son regard s'est arrêté sur une vitrine pleine de chaussures noires qu'elle trouvait « démodées²⁸¹ », elle a également remarqué le « résidu

²⁷⁸ Il s'agit probablement, en fait, de deux retours singuliers aux lieux de l'avortement, le premier quelque temps avant l'écriture de *Passion simple*, le deuxième pendant la rédaction de *L'événement*.

²⁷⁹ *Id.*, *Passion simple*, p. 64.

²⁸⁰ *Id.*, *L'événement*, p. 128.

²⁸¹ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 80.

ensanglanté²⁸² » sur le pavé de la ruelle de la Ferme-Saint-Lazare et a signalé les rideaux « anciens²⁸³ » du café de la Nouvelle France. Elle a doté en plus l'ouvrier qui l'a vu contempler la façade du Sphinx Hôtel de mauvaises pensées à son sujet : « Il pensait que je retournais sur le lieu de mes souvenirs, d'un amour ou de pute²⁸⁴. » Qui plus est, une petite phrase tirée de *L'événement* trahit les mobiles réels de la visite d'Ernaux sur les lieux de son avortement : « J'étais revenue passage Cardinet en croyant qu'il allait m'arriver quelque chose²⁸⁵. » Autrement dit (et pour reprendre l'inscription anonyme sur les marches de l'église Santa Croce à Florence portée en épigraphe par Ernaux dans *Se perdre*), elle s'y est rendue, probablement à deux reprises différentes, dans l'espoir de « vivre une histoire²⁸⁶ » – qu'elle pourra décrire après. Le lecteur attentif qui remarque la qualité nostalgique évidente des deux pèlerinages symboliques d'Ernaux peut soupçonner une mise en scène littéraire de la part de l'écrivaine. Certes, Ernaux prétend flâner, mais son but n'est guère de se perdre dans la foule. Elle ne relâche jamais son contrôle, mais au contraire reste toujours aux aguets, prête à saisir la prochaine histoire, prête à se diriger vers le prochain récit.

Alors que les flâneries d'Ernaux sont accordées à une signification littéraire établie au préalable par l'écrivaine, ce n'est apparemment que pour tuer son propre ennui que Calle a entamé les siennes. Toutefois, pour Calle, flâner signifie également *filer*²⁸⁷. Malgré les connotations évidentes et mystérieuses de l'acte d'espionnage, les filatures au cœur de sa première expérience sur les rues – à savoir, dans le cadre de l'œuvre *Filatures parisiennes*

²⁸² *Ibid.*, p. 79.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Id.*, *L'événement*, p. 130.

²⁸⁶ *Id.*, *Se perdre*, p. 9.

²⁸⁷ La revue *Intermédialités* a consacré un numéro à ce sujet : « Filer : Sophie Calle », *Intermédialités*, 7 (printemps 2006).

(1978-1979) – ont commencé, selon la mise en scène de l'artiste, en toute innocence. De retour à Paris après quelques années de pérégrinations aux États-Unis, Calle n'avait rien à faire. Pour remplir ses journées et briser sa lassitude, elle s'est mise à suivre des inconnus dans la rue²⁸⁸. Elle errait, elle faisait des photos, elle s'amusait, elle expérimentait. Elle n'intervenait pas dans le parcours des individus suivis et ne les observait pas assez attentivement pour surprendre leurs secrets. Les critères de sélection de l'artiste, s'ils existaient, étaient flous. En fait, Calle soutient ne pas avoir été intéressée par les gens qu'elle croisait sur son chemin. Une fois qu'ils étaient perdus dans la foule, dit-elle, elle les oubliait, simplement²⁸⁹.

Pourtant le projet de Calle ne s'arrête pas à la filature-flânerie. Tout en doublant nonchalamment les trajets quotidiens des inconnus parisiens, Calle prenait ceux-ci en photo de dos et notait leurs déplacements dans un journal intime²⁹⁰. Ces documents-là créent une sorte de rapport-itinéraire des nombreuses filatures entreprises par Calle et révèlent que même en flânant, même en errant dans les rues, l'artiste conduisait déjà des expériences quasi scientifiques très générales sur l'observation. Calle suivait des gens pour se perdre ou *pour voir* et, en outre, pour s'entraîner à la filature détective dont elle se servira dans les projets à venir. L'activité présentée comme puérile par une jeune femme qui voulait être photographe

²⁸⁸ Par exemple, Calle a suivi un homme pendant qu'il faisait ses achats. Elle l'a surveillé chez le pâtissier, et n'a pas manqué de l'apercevoir héler un taxi, y entrer et disparaître de sa vue. Elle a suivi un autre homme dans une poissonnerie, a accompagné du regard un groupe de jeunes qui se promenaient dans les jardins du Luxembourg, et a talonné Denis Roche lorsqu'il se rendait au métro Bac. Un autre jour, son ami Alexis, se sachant suivi, lui a fait un signe obscène de la main. (Voir les extraits du journal intime de l'artiste dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, p. 61-70.)

²⁸⁹ Voir l'introduction aux extraits du journal intime de l'artiste dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, p. 61.

²⁹⁰ Jamais publié en complet, le journal intime, qui se compose de petites photos, du texte écrit à la main, de flèches dessinées au crayon et du texte et d'images coupées des journaux, ne se prête pas facilement à l'analyse. L'esthétique de cet ouvrage évoque énormément les carnets d'Annette Messenger du début des années 1970. Toujours est-il qu'on trouve des extraits du projet, c'est-à-dire des photocopies de certaines pages du journal, dans le « Préambule » au Livre IV « À suivre » de *Doubles-Jeux* aussi bien que sur les pages 61-70 du catalogue raisonné *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*.

pour plaire à son père sans vraiment savoir faire des photographies se révèle, au contraire, à l'origine d'une démarche artistique plus délibérée et sérieuse que futile.

L'année suivante, quand on l'a invitée à réaliser un projet « ayant un rapport avec le quartier²⁹¹ » à la galerie Fashion Moda dans le Bronx, Calle s'est retrouvée dans les coins les plus dangereux de ce quartier new-yorkais mal famé²⁹². Pour accomplir la tâche qu'on lui a confiée, Calle a abordé jour après jour les passants devant la galerie et les a priés de l'emmener n'importe où dans le Bronx. L'artiste risque-tout s'abandonnait ainsi au gré des rencontres et de la bonne volonté des inconnus américains. Elle s'est montrée prête à affronter le danger pour les besoins de l'art. Grâce aux Bronxiens qui ont accepté sa demande, Calle a fait la visite, entre autres, du Yankee Stadium, du jardin botanique de la ville de New York, de l'école primaire Immaculate Conception et de la terre bénie par le pape Jean-Paul II lors de sa visite au Bronx en 1979. Elle a également été menée dans des situations peu conventionnelles et même parfois peu familières²⁹³. C'est William, un toxicomane en traitement, qui a explicité le vrai danger auquel Calle s'exposait – que ce soit à Paris ou à New York – en suivant volontiers des inconnus où ils voulaient bien la mener. William a précisé, en lui montrant la maison dévastée de son enfance, que « quand un blanc vient dans ce quartier, c'est soit un agent de police soit un trafiquant de drogues, ou bien c'est une erreur²⁹⁴. ». Ainsi, il a souligné

²⁹¹ Sophie Calle, *M'as-tu vue ?*, p. 305.

²⁹² Les images et les textes dont se compose l'œuvre *The Bronx* (1980) n'ont jamais été publiés. On peut les consulter sur le site web de la galerie Barbara Krakow, à l'adresse suivante : < <http://www.barbarakrakowgallery.com/sophie-calle> >, consulté le 1^{er} octobre 2012.

²⁹³ Par exemple, Bob, qui a déclaré vouloir être Dieu, voulait absolument prendre l'artiste sur ses genoux et se faire photographier avec elle (Sophie Calle, *The Bronx*, texte). Lili, une femme qui a beaucoup souffert dans le Bronx a demandé à Calle de venir la photographier un jour, « essayer des poses et des vêtements séducteurs » (Sophie Calle, *The Bronx*, texte). Je traduis librement : « posing in seductive attitudes and clothes ». Un fait – peut-être mis en scène par Calle elle-même – qui a ajouté au sentiment de danger du projet : dans la nuit précédant le vernissage de l'exposition de Calle, un « collaborateur inattendu pénétra par effraction dans la galerie [Fashion Moda] et la couvrit, du plafond au sol, de graffitis. » (Sophie Calle, *M'as-tu vue ?*, p. 305).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 306. Je traduis librement : « When a white person comes to the neighborhood, it is either a policeman, a dope peddler or it is a mistake. »

la naïveté de l'artiste. À la lumière de ses premiers essais dans le domaine de la flânerie, il est évident que pour Calle la promenade dans la ville n'était, du moins au début, qu'un acte aventurier dépourvu de véritables conséquences qui l'a préparée à quelque chose de transgressif.

Effectivement, c'est le rapport aux autres qui est fragile chez Calle. Les individus suivis par l'artiste, qu'ils soient consentants ou non, sont à vrai dire exploités par elle : ce sont leurs trajets qui décident des siens, leurs histoires qu'elle note dans son carnet (de détective) et leurs figures qu'elle photographie de dos comme de face. Quant aux habitants du Bronx, Calle expose leur pauvreté et leur misère dans le cadre de son propre projet artistique. Comme la disparue au cœur d'*Une jeune femme disparaît*²⁹⁵, les inconnus choisis par l'artiste se voient

²⁹⁵ Calle a fait paraître *Une jeune femme disparaît* en 2003 au Centre Pompidou lors de sa grande rétrospective, *M'as-tu vue ?*. Le projet a tout de suite suscité des réactions mixtes, du moins chez le personnel de Beaubourg, car Bénédicte Vincens, la disparue en question, y travaillait comme gardienne d'exposition avant sa disparition. Même avant le vernissage, la disparition de Bénédicte avait déjà été fort médiatisée : Éric Fottorino et Marc Weizmann ont publié des articles de fond dans *Le Monde* et *Les Inrockuptibles*, respectivement, relatant les événements de la nuit de fin février 2000 pendant laquelle le studio de Bénédicte a pris feu. Weizmann a résumé l'incident ainsi : « Le 26 février dernier à 2hr du matin, Bénédicte, 27 ans, pieds nus et sans doute enceinte, échappait aux pompiers venus éteindre l'incendie de son studio sur l'île Saint-Louis. Depuis, personne ne l'a revue » (Marc Weizman, « La disparue de l'île Saint-Louis », *Les Inrockuptibles*, p. 17 reproduit dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, p. 128-129).

Calle soutient être entrée en scène par un détour. Apparemment, le détective engagé par la famille Vincens pour retrouver Bénédicte a mentionné aux journalistes que la disparue admirait l'artiste. Quand Calle est plus tard tombée sur cette information, elle n'a pas pu « ne pas se sentir concernée » (Anne Sauvageot, « Art ou téléralité ? Le cas Sophie Calle », *Les arts moyens aujourd'hui. Tome II*, sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 207). D'ici est née l'exposition que Calle explique ainsi : « Je me suis rendue chez elle. J'ai photographié son appartement dévasté par le feu. J'ai ramassé ses négatifs calcinés », (*Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, p. 127).

Anne Sauvageot décèle dans cette histoire parfois invraisemblable de disparitions et de coïncidences fortuites les traces de l'intervention créatrice de l'artiste. Elle note que Calle « fait “coup double” [dans] ce drame, en l'intégrant en premier lieu dans sa filature *Vingt ans après* (2001) » (*Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 182), et ensuite en le présentant à Beaubourg. C'est-à-dire que d'après les recherches de Sauvageot, Calle, inspirée par le fait divers de la disparition de Bénédicte V., a mené à l'adresse de la disparue le détective privé qui était déjà en train de la filer pour le projet *Vingt ans après*. Effectivement, dans le journal-rapport de la filature *Vingt ans après*, Calle note qu'elle a mené son détective devant le studio de l'île Saint-Louis (*Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, p. 118). Compte tenu des nombreux hasards romanesques croisés dont a apparemment découlé *Une femme disparaît*, l'œuvre prend de plus en plus les allures d'un polar. C'est pourtant à l'histoire d'une vraie disparue que s'est mêlée Calle, autant, semble-t-il, pour satisfaire sa propre curiosité que pour les besoins de l'art. Amelia Gentleman cible succinctement la moralité douteuse de l'affaire : « Vincens n'est jamais revenue et son corps n'a jamais été retrouvé, mais l'exposition a reçu des avis enthousiastes » (« Women : “The worse the break-up, the better the art” », *The Guardian*, 13 décembre 2004, p. 10). Je traduis librement :

habilement transformés en matériel propice à tirer une œuvre d'art. En vérité, la flâneuse-fileuse qui se dit nonchalante ne se promène jamais sans but. Elle ne se soucie pas non plus ni de sa propre sécurité ni de l'éthique de son geste investigateur.

D'une certaine manière, les premières promenades de Calle et d'Ernaux nous révèlent que la flânerie est une activité qui demande sinon la participation d'autrui du moins sa présence, son regard. En effet, comme l'a fait remarquer McDonough, le flâneur (ou, j'ajoute, la flâneuse) ne cherche pas seulement à se fondre dans la foule. Gérard de Nerval, ne promenait-il pas son crabe Thibault en laisse au Palais Royal de Paris pour se faire remarquer, pour jauger la réaction du public ? Les acheteuses du XIX^e siècle parcourant les vitrines des grands magasins ne tâchaient-elles pas de provoquer de l'intrigue par le biais de leurs regards sitôt détournés ? Le « botaniste de l'asphalte²⁹⁶ », le connaisseur attentif du milieu urbain, l'expert sensible aux rythmes de la ville, a besoin de quelques individus ou encore d'une foule pour lui assurer son intimité et pour éventuellement assister à ses exploits discrets. Qui, à part la foule, se porterait volontaire aux investigations mi-sociologiques, mi-détectives supposées de cette figure ambulante mystérieuse ? Flâner, c'est jouer aux apparitions et aux disparitions, c'est se camoufler, enfiler des costumes, assumer des identités.

Il est de même pour Sophie Calle et pour Annie Ernaux. La flânerie est sans doute pour elles *plus* qu'une simple randonnée littéraire, un pèlerinage personnel ou une activité entamée pour faire passer le temps. C'est plus encore qu'une porte vers la création. L'artiste et l'écrivaine touchent à quelque chose de dangereux comme à quelque chose de « joué » en

« Vincens has never reappeared and her body has not been found, but the exhibit received enthusiastic reviews. »

²⁹⁶ L'expression dont s'est servie Benjamin pour décrire Baudelaire.

s'armant toutes les deux d'un appareil photo, la première d'un appareil réel (une Leica), l'autre d'un appareil métaphorique (l'œil fin d'une écrivaine), lorsqu'elles partent en ville en quête d'une histoire, d'un divertissement ou de l'aventure. Quelles que soit la manière dont elles les justifient, leurs promenades ne sont surtout pas neutres. L'acte de flâner, acte riche d'une histoire littéraire et artistique masculine maintenant repris au féminin, est à vrai dire un outil critique dont elles se servent, chacune de manière tout à fait différente, dans l'observation, quelquefois transgressive, d'autres fois dangereuse, de la vie quotidienne, du dehors, de l'extérieur.

Annie Ernaux et la ville jugée

Au premier abord, l'idée d'une Annie Ernaux flâneuse est difficile à saisir. Rares sont les occasions où l'écrivaine ou ses narratrices, des incarnations d'elle-même, errent dans la cité. Même Philippe Vilain, l'un des anciens amants d'Ernaux, peint dans son roman *L'étreinte* (1997) le portrait d'une certaine A. E. qui ne part jamais en vacances sans *Guide du routard* et *Guide bleu*, qui refuse lors d'un weekend entre amoureux à Venise « de se promener dans les ruelles juste pour le plaisir de flâner²⁹⁷ »... Au fait, le seul moment de répit qu'Ernaux semble pouvoir se permettre en ville a lieu dans les grands magasins. À plusieurs reprises – que ce soit au mois d'octobre « ensoleillé et tiède²⁹⁸ » de 1963 marqué par l'absence de ses menstruations, ou pendant de longues journées de la fin des années 1980 passées dans l'attente de l'appel de S. –, la flânerie dans les magasins permet à l'écrivaine de se distraire et de trouver un peu de plaisir. C'est l'antidote universel aux moments les plus difficiles de sa vie. Telle une vraie flâneuse-acheteuse éprise par « la recherche vague de fringues²⁹⁹ », celle « au désir de remplir [s]es journées activement, de ne rien laisser au hasard³⁰⁰ » fait une pause dans ses trajets décidés à l'avance et au but fixe pour s'offrir des bas, des boucles d'oreilles, un châle.

Toutefois, comme en témoignent *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, le plus souvent quand Annie Ernaux part en ville, c'est pour observer les gens qui passent et pour consigner leurs gestes et leurs paroles. Comme le flâneur baudelairien, l'écrivaine se fond

²⁹⁷ Philippe Vilain, *L'étreinte*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 46. Pour plus de détails sur la relation Ernaux/Vilain, voir le chapitre 4.

²⁹⁸ Annie Ernaux, *L'événement*, p. 17. Elle est enceinte, le soupçonne, mais n'en est pas encore certaine.

²⁹⁹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 55.

³⁰⁰ Philippe Vilain, *op. cit.*, p. 46.

dans la foule, elle l'« épouse³⁰¹ ». Sa visée n'est cependant pas de s'y dissimuler, c'est de l'analyser, de l'étudier. Et la foule d'Ernaux n'est pas celle, privilégiée, qui se promène à loisir dans le jardin des Tuileries ou le jardin du Luxembourg, c'est la foule du R.E.R., du métro, du supermarché des banlieues, des salles d'attente, des grands magasins, des espaces que l'ethnologue Marc Augé nommerait les non-lieux³⁰². Finalement, seul « l'œil d'aigle³⁰³ » ernalien s'apparente à celui du flâneur du XIX^e siècle. À l'instar du peintre de la vie moderne qui remarque chaque légère transformation de mode, chaque fine variation dans l'accoutrement des femmes, ce qu'Ernaux « inspect[e] et analys[e]³⁰⁴ » au centre de la cohue parisienne, au cœur même de ces espaces d'anonymat supposé, est l'inégalité sociale et l'expérience collective.

Lors de ses passages de la Ville Nouvelle à Paris et pendant ses trajets dans la capitale, Ernaux porte son regard autant vers les désemparés qui croisent son chemin que vers les bourgeois qui tâchent de les éviter. Une grande partie des moments fixés par Ernaux dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure* sont justement des scènes d'exclusion. Ernaux semble décrire toutes les petites injustices dont elle est le témoin : elle rapporte les techniques amusantes, irritantes ou touchantes qu'emploient les vagabonds pour se procurer d'un peu d'argent tout en déplorant l'épithète S.D.F. dont on se sert pour les désigner³⁰⁵ ; elle est

³⁰¹ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », p. 691.

³⁰² Dans son étude *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé décrit un monde promis à « l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 101), un monde qui est témoin de la création spontanée de « non-lieux », des « espaces d'anonymat » tels que les chaînes hôtelières aux chambres identiques et interchangeable, les aéroports, les grands magasins, espaces où l'on n'entre en aucun véritable contact avec autrui et dans lesquels l'identité est marquée seulement sur les billets d'entrée.

³⁰³ Charles Baudelaire, *loc. cit.*, p. 693.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ D'après Ernaux, l'acronyme « SDF » dépersonnalise l'humain qu'il décrit : « Dire "SDF", c'est désigner une espèce sans sexe, qui porte des sacs et des vêtements défraîchis, dont les pas ne vont nulle part, sans passé ni avenir. C'est dire qu'ils ne font plus partie des gens normaux » (*La vie extérieure*, p. 123.)

sensible au racisme quotidien³⁰⁶ et à l'hypocrisie des politiciens³⁰⁷ ; elle s'élève de nombreuses fois contre l'oppression des femmes³⁰⁸. En se livrant ainsi à la transcription journalière de son propre milieu, Ernaux aligne son projet avec le travail d'observation scientifique de l'ethnologue. D'ailleurs, elle y fait très clairement allusion quand elle souligne la rigueur et la neutralité assumée de son écriture : « Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte³⁰⁹. » Autrement dit, quand Annie Ernaux flâneuse-acheteuse n'est pas envoûtée momentanément par « la sensation pure de bonheur³¹⁰ », par le plaisir de « butiner ça et là quelques nourritures³¹¹ », quelques affaires dans un magasin désert, elle adopte la position contradictoire de la flâneuse engagée, contradictoire parce que le flâneur ne se soucie pas normalement des aspects socio-politiques de la vie extérieure. Cette position-là complique, enrichit et rend problématique son projet.

À la différence de Sophie Calle pour qui la flânerie est revêtue d'une qualité indubitablement prédatrice, Ernaux ne poursuit pas les gens qu'elle croise. Son entreprise d'observation relève tout de même d'un semblable danger, de semblables périls. Par le biais de la publication de *Journal du dehors* et de *La vie extérieure* – c'est-à-dire, de l'exposition

³⁰⁶ Ernaux raconte un exemple de profilage racial dont elle a été le témoin chez Hédiard, « dans le quartier chic de la Ville Nouvelle » (*Journal du dehors*, p. 75). Une femme noire en boubou est entrée dans le magasin et « immédiatement, l'œil de la gérante [s'est] transform[é] en couteau » (p. 75). La gérante a surveillé « sans répit » la cliente pour lui faire savoir qu'elle s'était « trompée de magasin » (p. 75).

³⁰⁷ Ernaux rapporte de nombreux exemples du comportement manquant de sincérité et des paroles contradictoires ou hypocrites de certains politiciens français. Elle est outrée par le fait que le président de la République a employé l'expression « les petites gens » lors d'un passage à la télé : « Plusieurs fois il a dit “beaucoup de petites gens” (pensent ceci, souffrent cela, etc.), comme si ces gens qu'il qualifie ainsi ne l'écoutaient ni ne le regardaient, puisqu'il est inouï de laisser entendre à une catégorie de citoyens qu'ils sont des inférieurs, encore plus inouï qu'ils acceptent d'être traités ainsi. Cela signifiait aussi qu'il appartenait, lui, aux “grandes gens” » (*ibid.*, p. 39-40).

³⁰⁸ Ernaux dénonce, par exemple, le rituel d'excision du clitoris pratiqué dans certaines cultures. Elle souligne le fait que ce sont des femmes « heureuses de perpétuer leur être de femme excisée » (*op. cit.*, p. 44) qui font vivre à leurs propres filles cette opération douloureuse et barbare.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

³¹⁰ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, p. 115.

³¹¹ *Ibid.*

publique de ses observations puisées dans la vie quotidienne – l’écrivaine risque d’intervenir indirectement dans les existences qu’elle a surprises, notées et observées, les vies réelles qui ont servi de matière première pour ses analyses. Elle risque également d’exploiter les démunis qu’elle pensait élever, au moyen de sa plume, au niveau de la littérature. Ernaux, ne trahit-elle pas ainsi sa propre morale ?

Une question se pose alors : est-ce possible d’attenter à la vie privée d’un inconnu en notant une scène qui se déroule dans la sphère publique ? Dans la situation précaire et délicate qu’est l’étude du quotidien, la scène précise donnée, choisie par Ernaux parmi tous les moments à décrire, est aussi parlante qu’est l’interprétation qu’elle en fait. D’ailleurs, lorsqu’il ne tient pas compte de ses propres idées préconçues, même un ethnologue professionnel comme Marc Augé peut laisser s’immiscer dans ses observations minutieuses les traces de sa propre personnalité³¹². Évidemment, l’écrivaine qui proclame ne voir que « deux démarches possibles³¹³ » face aux éléments de la réalité observés – soit « les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit³¹⁴ » soit « les mettre de côté pour les faire (éventuellement) “servir”³¹⁵ » – effectue ses trajets de la banlieue au centre-ville ayant à l’esprit autre chose que le bien des autres. Elle pense aussi, et surtout, à créer.

³¹² Il est intéressant de noter qu’avant d’avoir élaboré sa théorie du non-lieu, Marc Augé s’est penché – comme l’a fait plus tard Ernaux – sur le métro parisien. Dans son texte *Un ethnologue dans le métro* (1986), Augé « interroge la pratique du métro parisien [...] pour faire ressortir l’interaction constante du singulier et du pluriel, de l’individuel et du social, qui caractériserait selon lui cette institution [...] et fait du métro le microcosme de la vie quotidienne » (Michael Sheringham, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *temps zéro. Revue d’études des écritures contemporaines*, 1 (en ligne), < <http://tempszero.contemporain.info/document79> >, consulté le 18 janvier 2012.) Ce faisant, il finit par adopter une position parfois contradictoire semblable à celle assumée par Ernaux, écrivaine des journaux de l’extérieur, c’est-à-dire, la position d’écrivain-ethnologue tiraillé entre le récit et l’observation.

³¹³ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 85.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

L'écriture photographique d'une ville sexualisée

La façon dont Annie Ernaux encadre son projet de transcription de l'extérieur est révélatrice de l'importance qu'elle accorde au fait de pouvoir regarder, écrire, et même *critiquer*, librement. Trois ans après la première publication de *Journal du dehors*, c'est-à-dire en 1996, Ernaux fait paraître une deuxième édition du journal extime en question, augmentée d'un avant-propos inédit de l'auteure³¹⁶. Ce court document – qui par son autoréflexivité justificatrice se trouve à cheval entre la préface classique et le manifeste artistique – trace très clairement les grandes lignes du projet à inspiration ethnologique ernalien³¹⁷. Plus que toute autre chose, l'avant-propos comble les lacunes d'encadrement du premier texte et répond aux reproches et aux controverses que le premier journal a (probablement) suscités³¹⁸. Ernaux y clarifie les buts de son entreprise, déclare sa méthodologie et identifie les conditions d'observation qu'elle n'a pas pu contrôler quand elle portait son regard créateur vers le dehors – le tout, dans l'espoir de doter ses journaux d'une visée culturelle et sociologique distincte, rigoureuse, louable.

Tout d'abord, Ernaux présente ses journaux comme l'entrepôt des désirs, des frustrations, des inégalités socioculturelles de la société contemporaine française³¹⁹. La sienne est « une tentative d'atteindre la réalité d'une époque³²⁰ » qui est censée déceler la soi-disant « vérité humaine³²¹ » des situations banales et des rapports interpersonnels habituels observés

³¹⁶ En fait, il ne s'agit pas d'une deuxième « édition » au sens propre du terme, mais d'une édition censée remplacer la première. La version augmentée de 1996 est toujours datée 1993.

³¹⁷ Le projet s'étend sans doute pour inclure le recueil *La vie extérieure*, journal extime des années 1993 à 1999 publié en 2000.

³¹⁸ Ernaux ne mentionne aucune critique précise dans l'avant-propos mais elle y défend son projet.

³¹⁹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 8-9.

³²⁰ *Ibid.*, p. 8.

³²¹ *Ibid.*, p. 9.

dans la rue. Ernaux croit repérer la vérité très ponctuelle qu'elle recherche « dans tout ce qui semble anodin et dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire³²² », notamment, « la caissière humiliée par la cliente, le S.D.F. qui fait la manche et que les gens évitent³²³ », et ainsi de suite. Comme le décrit Mariana Ionescu, Ernaux tâche de « surprendre le réel dans ce qu'il a de plus authentique³²⁴ ». Il s'agit bien évidemment d'un projet aux aspirations en apparence nobles et difficilement concrétisées.

Afin d'assurer que l'interprétation des journaux extimes soit axée sur la « scientificité » de sa démarche d'écriture journalière, Ernaux emploie le terme « écriture photographique du réel³²⁵ » pour qualifier les courtes entrées dont se composent *Journal du dehors* et *La vie extérieure*. Elle conjugue ainsi deux modes d'expression qu'*a priori* tout semblait séparer, à savoir le textuel et le visuel³²⁶, et renforce obligatoirement le réalisme de son œuvre. Au premier abord, sa stratégie d'écriture dite « photographique » paraît problématique aux niveaux sémantique et pratique : comment l'écrivaine espère-t-elle arriver à « écrire » – c'est-à-dire, à traduire sur papier les signes du réels filtrés par sa subjectivité –

³²² *Ibid.*, p. 9.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Mariana Ionescu, « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : “je est un autre” », *The French Review*, 74.5 (avril 2001), p. 934.

³²⁵ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 9.

³²⁶ Dans *La chambre claire* (1980), Barthes tranche, quoique rapidement, la question du rapport à la réalité de trois moyens de représentation particuliers : la photographie, la peinture et le discours. À son avis, seulement la photo peut faire un lien direct avec le monde réel : « La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des “chimères”. Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. » (Paris, Cahiers du Cinéma, p. 120). À partir de ces observations-là, Barthes élabore sa notion bien connue du *ça-a-été*, de ce qu'il considère comme le « noème » de la photographie, à savoir, « la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (*ibid.*). Plus tard, Barthes est assez catégorique lorsqu'il compare encore une fois le langage à la photo : « C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel [...] mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas : elle est l'authentification même » (*ibid.*, p. 134-135). Pour Barthes, la photo est une preuve concrète que quelque chose ou quelqu'un a existé ; c'est une preuve du *bios* à valeur évidentielle.

de manière « photographique » – notamment, à l’aide d’un jeu mécanique et automatique de lumière et de surfaces sensibles ? Comment, en plus, pense-t-elle pouvoir surprendre le réel *par écrit* ? Évidemment, il s’agit d’une prise de position.

En désignant son écriture par l’adjectif « photographique » dans l’avis au lecteur, Ernaux choisit l’objectivité, ou du moins le désir d’objectivité, soulève les questions de l’authenticité et de la vérité du texte comme de la prise de vue, et fait entrer son œuvre dans un discours concernant les limites et la neutralité de la représentation, que celle-ci soit littéraire ou visuelle. Ainsi, elle souligne également le rapport matériel entre ses observations écrites et la réalité, comme si l’évocation de la photographie suffisait pour accorder à son texte une plus grande valeur évidentielle. D’ailleurs, témoigner aussi fidèlement que possible de ce qu’elle considère comme la « réalité » est le but avoué de l’écrivaine : « Écrire cela, et tout ce que j’écris comme *preuve*³²⁷. » Bref, Ernaux se déclare non seulement ethnologue, observatrice et peintre mais aussi photographe de la vie moderne.

Concrètement, la photographie apparaît dans les journaux extimes en forme de scènes succinctes, précises et détaillées, tel des éclairs fulminants qui mettent en lumière les instants oubliés de la vie. Ernaux ne décrit pas des photographies déjà prises comme c’est le cas dans plusieurs œuvres de son corpus³²⁸, mais, au contraire, elle écrit comme si elle prenait une photo, elle écrit au lieu de prendre une photo, elle écrit dans l’impossibilité de prendre une

³²⁷ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, p. 36.

³²⁸ C’est en effet le cas dans une grande partie des œuvres du corpus ernalien. Des photos réelles décrites se trouvent dans presque chaque texte, et notamment, dans *L’usage de la photo* (2005). De plus, les photos qui « apparaissent » dans *La honte* ont fait l’objet de plusieurs études, dont celle de Pierre-Louis Fort (« À l’épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux »). Selon Carl Havelange, la photo est « “le noème” » de l’écriture d’Annie Ernaux (« Annie Ernaux, écriture photographique », *Annie Ernaux : Se perdre dans l’écriture de soi*, sous la direction de Danièle Bajomée et Juliette Dor, Liège, Klincksieck, 2001, p. 72).

photo³²⁹. Qui plus est, pour appuyer davantage la neutralité de sa démarche, Ernaux insiste dans le texte explicatif des journaux extimes qu'elle se donne une stratégie méthodologique radicale, soit celle d'atteindre l'essence de la scène contée ou, plus précisément, *captée*, choisie, sans « exprimer l'émotion qui est à [son] origine³³⁰ ».

Toutefois, puisque dans la transcription littéraire d'un fait observé ou dans la traduction verbale d'une scène vécue, il existe nécessairement un écart, un décalage, ou bien quelques traces de subjectivité, le fait d'évacuer sa sensibilité des photos-écrites de *Journal du dehors* et de *La vie extérieure* s'avère impossible pour l'écrivaine. Et donc, sans doute dans le but de déjouer les reproches des critiques ou pour concilier la subjectivité de son propre regard sur le monde avec sa méthode de travail qui se veut scientifique, Ernaux pointe directement vers cette contradiction-là, la contradiction inhérente des journaux extimes, à la fin de l'avant-propos : « Finalement, j'ai mis de moi-même beaucoup plus que prévu dans ces textes : obsessions, souvenirs, déterminant inconsciemment le choix de la parole, de la scène à fixer³³¹. » Ernaux ajoute que « tout ce qui, d'une manière ou d'une autre provoquait en [elle]

³²⁹ Difficile d'imaginer dans les années 1980 et 1990 comment peut passer inaperçue une femme dans la cinquantaine pointant un appareil photo vers la famille qui attend devant elle à la caisse, vers la caissière qui enregistre ses cours, vers le S.D.F. du métro ou bien, vers la femme assise en face d'elle dans le R.E.R. La plume, quant à elle, peut facilement se dissimuler.

³³⁰ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 9. C'est la même stratégie qu'Ernaux a élaborée dans *La place* (1983) pour décrire son enfance et la vie de son père. Effectivement de forts liens méthodologiques existent entre les journaux extimes et les textes d'Ernaux qui portent sur ses origines. Dans *La place* (1983), Annie Ernaux qualifie son style d'écriture à l'aide de l'adjectif « plate » : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles » (Paris, Éditions Gallimard, p. 24). Également dans *La place*, Ernaux avoue son désir d'objectivité pour la première fois : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée » (p. 24). Elle fait de même dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, mais change seulement la focalisation de son écriture : au lieu de se pencher sur sa famille, son passé, et ses propres origines, Ernaux se donne le projet d'étudier et de « photographier » verbalement les inconnus croisés dans la rue. Lorraine Day soutient que les journaux extimes constituent une véritable continuation du projet de documentation objective des réalités sociales entrepris par Ernaux dans *La place* (*Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 190).

³³¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 9-10.

une émotion, un trouble ou de la révolte³³² » a, effectivement, trouvé sa place dans les journaux du dehors. Ce constat fait écho à la phrase suivante, notée sur la quatrième de couverture de l'édition originale de *Journal du dehors* : « Il me semble que je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de la douleur. »

Un survol rapide des entrées des deux textes, de la collection amassée « d'instantanés de la vie quotidienne collective³³³ » ernalienne, révèle que la ville qu'Ernaux, une flâneuse au regard pénétrant, finit par représenter est traversée autant par le sexe et les corps qui passent qu'elle est marquée par la pauvreté, l'injustice et l'écart entre les riches et les pauvres. De même qu'Ernaux repère « se serre[r], se frotte[r]³³⁴ » un jeune couple dans l'escalator aux Trois Fontaines, elle entr'aperçoit les « couilles³³⁵ » d'un homme à la braguette ouverte assis dans le couloir du métro. Elle remarque aussi « sort[ir] légèrement de son pantalon³³⁶ » les moignons des jambes amputées d'un homme faisant la manche aux Halles : celles-là lui rappellent « les extrémités de deux énormes sexes³³⁷ ». Un jour d'été, elle choisit de souligner la manière dont « les hommes fix[ent] sans gêne les femmes³³⁸ » dans le R.E.R. matinal, « comme si par ce soleil l'érection sauvage du réveil n'arriv[e] pas à se calmer et que le wagon du RER soit un grand lit³³⁹ ». L'interprétation qu'offre l'écrivaine d'une jeune fille qui mastique du chewing-gum dans le métro « avec une rapidité féroce, sans une pause³⁴⁰ » est

³³² *Ibid.*, p. 8.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 32.

³³⁵ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 36.

³³⁶ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 44.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 22.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 43.

d'une violence érotique : « Un homme en la voyant ne peut que l'imaginer lui cisillant le sexe et les couilles³⁴¹. »

Plus tard, au lieu de décrire la fraîcheur des produits et l'abondance de la récolte apparente dans le rayon des légumes chez Leclerc, Ernaux tente de rendre par écrit une vérité *humée*, notamment, l'« odeur puissante d'eau de Javel qui chavire, comme celle du sperme³⁴² ». Ce n'est pas la première fois que des crudités font surgir dans son esprit l'image de l'appareil génital externe du mâle : Ernaux peint un portrait malaisé du marchand qui arrose ses salades un dimanche matin. Elle le voit « comme s'il était en train d'uriner dessus³⁴³ ». L'imagerie scatologique ne s'arrête pas là. Quand l'écrivaine aperçoit une vendeuse dans la boulangerie-pâtisserie des Trois Fontaines manipuler des gâteaux avec une main gantée et l'autre sans gants, elle se fait la réflexion suivante : « Je me suis demandée si c'était celle-là qu'elle s'était mise dans le cul³⁴⁴. »

Bien qu'elles soient contenues dans le cadre rigide d'un projet clairement démarqué comme celui de *Journal du dehors* et de *La vie extérieure*, les observations d'Ernaux sont imprégnées d'une sensibilité critique, la même qui s'exprime librement dans le reste de son corpus. De toute évidence, Ernaux « ne pratique pas l'observation neutre qui serait de rigueur chez le sociologue ou l'ethnologue³⁴⁵ » ni même chez le photjournaliste qu'elle semble se targuer d'être. Chaque scène qu'elle décide de fixer, chaque situation ou conversation qu'elle juge important de noter et chaque article de presse ou émission de télévision qu'elle choisit de résumer sont liés d'une manière ou d'une autre soit à sa vie, soit à ses opinions, émotions ou

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Id.*, *La vie extérieure*, p. 75.

³⁴³ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 16.

³⁴⁴ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 112.

³⁴⁵ Laurence Mall, « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Französisch Heute*, 2 (juin 1998), p. 137.

idées. Le projet d'observation d'Ernaux est très ouvertement nuancé par ses désirs et teinté par ses jugements.

En reconnaissant qu'un « je » se dissimule derrière ses phrases, phrases qui par leur qualité photographique déclarée se veulent neutres, Ernaux incorpore habilement toutes ses remarques désinvoltes et tous les glissements affectifs de son texte sous l'égide d'une pratique hétérogène et paradoxale se voulant objective mais assumant pleinement sa subjectivité. De plus, en se servant de l'avant-propos précédemment inédit comme d'un manifeste artistique, Ernaux cerne, ou tente de cerner, la façon dont ses photos-écrites aux soucis sociaux, à l'esprit critique et aux intentions poétiques sont *vues* et interprétées.

La ville jugée de l'extérieur. Observer pour critiquer

Malgré la visée sociale de ses œuvres et le romantisme inné de l'écriture journalistique inspirée par la cohue parisienne, il se dégage finalement du *Journal du dehors* et de *La vie extérieure* un portrait carrément antipathique d'Annie Ernaux. Assurément, c'est une femme qui observe, qui « dénonce [...] certaines pratiques injustes³⁴⁶ », qui « représente [...] tout un monde marginalisé, non valorisé, voire même supprimé³⁴⁷ », et qui tente de se rapprocher des inconnus faisant partie de sa réalité, mais c'est également une femme qui forme rapidement et brusquement des opinions sur les autres. Ces opinions-là, fondées ou pas et encadrées plus tard par un projet d'écriture photographique du réel, font basculer l'entreprise tout entière d'Ernaux : l'« ethnotexte » prétendu, composé des observations d'une flâneuse qui se fond

³⁴⁶ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises*, 36.2 (2002), p. 138.

³⁴⁷ *Ibid.*

anonymement dans la foule, devient un texte éditorial, signé par une écrivaine reconnue, aux motifs très personnels et d'apparence faciles à cibler.

Sans aucun doute, afin de pouvoir « atteindre la réalité d'une époque³⁴⁸ » au moyen d'une collection forcément personnelle « d'instantanés de la vie quotidienne collective³⁴⁹ », Ernaux doit se débattre avec sa propension à critiquer autrui. Toujours est-il que son œil d'aigle finit quand même par s'arrêter plus encore sur d'autres femmes, sur ses consœurs du R.E.R. et des rayons chez Leclerc, que sur les démunis. Les coiffeuses, les caissières et les vendeuses qu'elle rencontre sur ses trajets sont le plus souvent singularisées par l'écrivaine. Par exemple, Ernaux ne manque pas l'occasion de remarquer avec une certaine condescendance sous-entendue les « têtes de fête³⁵⁰ » assorties « dans le [...] sens [...] de la sophistication³⁵¹ » des coiffeuses du Salon Gérard Saint-Karl. À son avis, leur accoutrement coloré et artificiel représente « la fonction » et « la visée » trompeuses de leur métier, à savoir, « transformer toute tête en boucles, veloutes, éclats de jais ou de soleil, éblouissement d'un jour³⁵² ». Quant aux caissières qu'Ernaux choisit de représenter, celles-là sont soit des filles « jolies et moqueuses³⁵³ » qui s'amuse à flirter, rire ou discuter entre elles tout en tapant les articles, soit des femmes âgées, lentes, vaincues par le sort, devant effectuer un travail pénible sans se tromper. La légèreté et l'insolence des premières fait contraste avec l'humiliation des deuxièmes. Ernaux souligne ainsi ce à quoi les jeunes filles peuvent s'attendre de leur emploi sans débouché au supermarché : l'inévitable cheminement vers la misère, la fatigue, et les réclamations perpétuelles des consommateurs attendant leur dû.

³⁴⁸ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 8.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁵² *Ibid.*, p. 33.

³⁵³ *Ibid.*, p. 50.

Plus loin, sûrement dans le but de commenter le déclin d'une société gérée par les valeurs marchandes, Ernaux juxtapose l'inertie des vendeuses « dans leurs tenues chics³⁵⁴ » de la boutique de mode Canal 127 et la liberté d'esprit des lycéens, « jean et blouson³⁵⁵ », manifestant sur le boulevard Saint-Germain. Les vendeuses qui se tiennent en retrait et regardent défilier les étudiants par la fenêtre sans participer à leur lutte représentent le manque de profondeur qu'Ernaux repère souvent chez les femmes françaises, femmes qui se maquillent et se liment les ongles paisiblement dans le R.E.R.³⁵⁶, qui déballent leurs achats dans le train, perdues dans le « bonheur de posséder quelque chose de beau³⁵⁷ », femmes « qui acquiesce[nt] toujours³⁵⁸ ». Alors qu'on ne pourrait pas lui reprocher d'avoir présenté un commentaire négatif ou intentionnellement injuste au sujet de ces femmes-là, puisque le ton neutre de chaque description dissimule ce qu'on soupçonne être les « vraies » opinions de l'écrivaine, son choix des scènes à noter et des femmes à dépeindre est révélateur du fait qu'Ernaux ne peut pas s'empêcher de juger, d'avoir un regard qui donne une perspective un peu transgressive à la scène.

Des critiques encore plus acerbes et encore moins voilées tombent sur celles qui pourraient constituer des incarnations lointaines ou des doubles possibles de l'écrivaine. Ce n'est sûrement pas par hasard qu'Ernaux met en scène dans *Journal du dehors* et dans *La vie extérieure* quelques institutrices, toutes des profs de français. Ernaux déplore l'incompétence de madame A. de Nanterre, prof en « blouse de soie grège sur un pantalon, plutôt mince, distinguée³⁵⁹ » qui rate une leçon sur Don Juan, et exècre l'hypocrisie de l'institutrice à la

³⁵⁴ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 40.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 103.

³⁵⁷ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 87.

³⁵⁸ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 55.

³⁵⁹ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 54.

Mercedes qui enseigne dans une classe « défavorisée » et s'élève contre la publicité et l'argent-roi³⁶⁰. Par le biais de ce qu'Ernaux désigne un « cheminement obscur de pensée³⁶¹ », madame A. réussit à confondre les étudiants, à leur faire douter de leurs propres habilités, et à les frustrer ; quant à la prof du lycée Guy-Mollet, elle s'est méritée le dédain d'Ernaux, car le fait « qu'elle soit née dans un milieu populaire, comme elle le proclame, ne change rien à ceci pour les élèves : elle est *maintenant* une bourgeoise³⁶² ». De toute évidence, cela ne change rien, non plus, à l'écrivaine. Ernaux, la déclarée « transfuge de classe »³⁶³, est très sensible à l'injustice sociale en général et, en outre, à l'attitude élitiste innée des membres de la bourgeoisie. C'est sûrement pour cette raison-là que la « discrétion blonde³⁶⁴ » des femmes bien habillées croisées dans la rue – symbole d'un certain soin et d'un certain statut – semble lui poser tant de problèmes.

De même qu'un jour, chez Hédiard, elle n'a pas mis en cause son propre acte d'observer mais a souligné celui d'une femme à « l'air hautain³⁶⁵ » qui parcourait du regard les autres clients « sans insister, comme si elle ne voyait personne en réalité³⁶⁶ », Ernaux commente souvent l'artificialité forcée des femmes « qui ont toutes le même look, celui de la “vieille jeune” : mince, plate, blonde vaporeuse, jolies dents et visage ridé³⁶⁷ » sans se rendre compte du fait qu'elle aussi, elle pourrait facilement entrer dans la même catégorie. On peut

³⁶⁰ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 49.

³⁶¹ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 54.

³⁶² *Id.*, *La vie extérieure*, p. 49.

³⁶³ Ernaux se considère une « transfuge de classe ». C'est au cœur même de son écriture, c'est de cette position-là et de la honte d'être dans cette position-là qu'elle observe le monde, qu'elle écrit. Voir, entre autres textes à ce sujet, les chapitres « Transfuge » et « La culture du monde dominé » de *L'écriture comme un couteau* (p. 65-77, p. 78-81) aussi bien que les études critiques suivantes : « Les “ethnotextes” d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire » d'Isabelle Charpentier, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression* d'Élise Huguény-Léger, « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux » de Laurence Mall, et *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience* de Lyn Thomas.

³⁶⁴ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, p. 49.

³⁶⁵ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 32.

³⁶⁶ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 32.

³⁶⁷ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 37.

noter un autre curieux jugement, selon toutes les apparences d'inspiration personnelle, émis par l'écrivaine : Ernaux, la divorcée, se montre réprobatrice des couples dans la cinquantaine croisés en ville, au restaurant ou chez le boucher. Elle semble dégoûtée par leur vie partagée donnée en spectacle³⁶⁸ et soutient, comme pour renforcer son propre rejet de cette sorte d'existence, que l'appétit sexuel des bourgeois arrogants a sans doute été remplacé par le plaisir d'exhiber leurs moyens financiers³⁶⁹. Ils préfèrent consulter le Gault-Millau au manuel des Techniques de l'amour physique, « s'il l'ont jamais lu³⁷⁰ », précise-t-elle. En imaginant ainsi le triste sort d'une vie sans sexe des couples mariés de son âge, Ernaux donne à entendre que c'est précisément ce sort-là qu'elle est heureuse d'avoir évité.

Ce n'est pas tout. Lorsqu'il est question de l'écriture, Annie Ernaux, documentaliste de la vie quotidienne, cède sa place à Annie Ernaux, écrivaine outrée non seulement par le rapport indifférent à la littérature des gens qu'elle croise³⁷¹ mais également par le côté artificiel du monde culturel français. Elle souligne sèchement l'indulgence exagérée des « dialogues » entre écrivains, cinéastes et artistes qui passent à la télé³⁷², rapporte avec une

³⁶⁸ En voici deux exemples : « Le couple, près de la cinquantaine, achète, le vendredi soir, la viande pour toute la semaine [...] L'homme rit en se tournant vers les autres clients. Impudeur de cette scène » (*Journal du dehors*, p. 92) ; « Un couple, la cinquantaine. Ils sortent le Gault-Millau et prennent du "presskopf" signalé dans le guide. En attendant le plat, ils disent qu'ils viennent de la région parisienne, qu'ils font la route du vin, profitant du long week-end de l'Ascension. Ils sourient » (*La vie extérieure*, p. 17).

³⁶⁹ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 92.

³⁷⁰ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 17.

³⁷¹ Les premières traces de la sensibilité d'écrivaine blessée d'Ernaux se révèlent dans les entrées du *Journal du dehors* où elle rapporte ses conversations avec sa coiffeuse, une jeune femme qui n'est pas une assidue de la lecture. Quand Ernaux l'interroge à ce sujet, elle avoue que « ça ne [la] dérange pas de lire » (p. 76) mais qu'elle n'a pas le temps de le faire. Ernaux entend cette réponse-là comme une trahison : « ("Ça ne me dérange pas" de faire la vaisselle, la cuisine, travailler debout, l'expression pour dire qu'on est capable de faire tranquillement des choses pénibles. Lire peut donc en faire partie.) » (p. 76-77). Ernaux revient à ce sujet dans *La vie extérieure*, où elle résume succinctement le rapport à la lecture habituel tel qu'il s'exprime dans tout salon de coiffure : « Vous voulez un café ? propose la coiffeuse. Puis : Vous voulez de la lecture ? Pas un journal, un magazine, mais une activité dont l'objet est indifférent, n'importe quoi d'imprimé dans le porte-revues. D'ailleurs, si l'on dit oui, la coiffeuse apporte le premier journal venu. » (p. 102). De toute évidence, cette scène-là la déprime.

³⁷² En particulier, Ernaux décrit le caractère artificiel d'un « dialogue » entre Marguerite Duras et Jean-Luc Godard qui passe à la télé : « Ce qu'ils disent n'a pas d'importance mais seulement le fait qu'il s'agisse d'une conversation d'intellectuels, d'artistes offerte aux gens. Un modèle idéal de conversation » (*Journal du dehors*, p.

certaine ironie les paroles de M., qui « de sa voix intellectuelle et péremptoire³⁷³ » lui conseille d'adopter un chat puisqu'« il n'y pas d'écrivain sans chat³⁷⁴ », et met en évidence la naïveté élitiste de ceux, comme R., qui préfèrent la vie d'écrivain, « la liberté, le sentiment de faire partie d'une population à part, supérieure³⁷⁵ », au projet achevé, à l'œuvre elle-même. Par ailleurs, Ernaux délaisse complètement son ton neutre pour critiquer très franchement deux femmes qui « se veulent » écrivaines. À la première, dont elle protège vaguement l'anonymat, Ernaux reproche de « jou[er] longuement à l'écrivain maudit³⁷⁶ » et de se prélasser lors d'un lancement de livres dans une librairie près de Beaubourg. Pour souligner son mépris de ce que Monika Boehringer nomme « un certain exhibitionnisme de la littérature³⁷⁷ », Ernaux refuse de désigner cette femme-là par le terme écrivain. Elle préfère mettre entre guillemets le mot sacré, ce qui finit par donner un caractère fielleux à la scène fixée. On dirait qu'Ernaux se sent menacée. Elle s'obstine en plus à décrire l'autre femme minutieusement, réduisant ainsi un peu vindicativement « l'écrivaine » à sa tenue³⁷⁸.

En ce qui concerne Mazarine Pingot, sujet d'un passage venimeux de *La vie extérieure*, Ernaux dénonce carrément son entrée, d'après elle, non méritée, sur la scène littéraire :

Mazarine Pingot est le type même de la jeune fille brillante, cultivée qui croit que ces aptitudes débouchent naturellement sur l'écriture d'un livre. Donc elle écrit. Elle intitule son roman *Premier roman*. Par ce titre, elle met l'accent sur sa performance, *ceci est mon premier roman*, se souciant peu d'attirer le lecteur

68). Ernaux supporte mal le fait que Duras et Godard ne parlent que pour parler alors que le monde doit non seulement respecter leurs propos banals mais aussi s'extasier à leur sujet. Ernaux conclut : « La mort rend aussi culturel » (p. 68).

³⁷³ *Ibid.*, p. 52.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 115.

³⁷⁶ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 94.

³⁷⁷ Monika Boehringer, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », p. 142.

³⁷⁸ C'est une « petite, tête rousse bouclée [...] dans son châle violet, des bracelets hauts sur les bras, des bagues à ses doigts fins. Très vibrante » (Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 93).

par un mot, une phrase créant du désir ou de l'attente. Les titres, qui ont aussi pour fonction de distinguer les livres les uns des autres, sont bons pour les obscurs, pas pour Mazarine Pingeot. Cependant, elle ne croit pas assez à la valeur de son roman pour avoir pris le risque de le donner à lire dans une maison d'édition sans dire qu'elle était la fille de François Mitterrand³⁷⁹.

Ernaux abhorre l'idée que, plutôt que d'être fondée sur le talent, l'esprit, l'imagination et le dévouement de l'auteur ou de l'auteure donnée, une carrière littéraire puisse être bâtie sur l'autopromotion et lancée, en toute facilité, par des relations bien placées. Par la dernière phrase tranchante du passage concernant Pingeot, Ernaux tourne en dérision son portrait de la soi-disant écrivaine : « *Premier roman* fait penser à "premier bal". Il y a quarante ans, les filles de la bourgeoisie attendaient de ce dernier leur entrée dans le monde. Elles l'attendent maintenant de leur première œuvre d'écriture, c'est un progrès³⁸⁰. »

Les journaux extimes d'Ernaux sont donc plus que de simples lieux où elle peut noter – à son avis, tout à fait objectivement – des scènes du monde qui l'entoure, ou résumer – d'après elle, fidèlement – les faits divers, l'actualité en bref et les manifestations politiques qui la frappent³⁸¹, ce sont aussi des véhicules par le biais desquels elle peut se permettre de critiquer le cercle littéraire et le monde culturel desquels elle fait partie en tant qu'écrivaine, et ceci, du point de vue privilégié de « l'extérieur ».

³⁷⁹ *Id.*, *La vie extérieure*, p. 106.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Voir la partie « Fantasy in Media : Public Screening of the Private, or Private Screening of the Public » de l'article de Robin Tierney où elle étudie la façon subjective et surtout très sélective dont Ernaux résume les actualités à la Une. D'après Tierney, Ernaux se permet toujours un certain « laissez-passer artistique » (p. 121). Je traduis librement : « artistic licence ».

La flâneuse engagée ou hypocrite ?

D'après la plupart des critiques – qui prennent à la lettre les intentions annoncées d'Ernaux et qui suivent, sans la questionner, l'interprétation recommandée par l'écrivaine de ses œuvres –, *Journal du dehors* et *La vie extérieure* remplissent un rôle social honorable et productif : en saisissant la réalité à travers son expérience corporelle féminine et son propre rapport aux autres, Ernaux rend véritablement compte des injustices, des violences et de la beauté du « réel » contemporain³⁸², elle « témoigne de la vie telle qu'elle la voit³⁸³ ». Alors que ces appréciations positives ne sont surtout pas fausses, il est important de noter que sous le vernis de la neutralité du projet d'observation et de documentation d'Ernaux se cache un incontestable noyau de parti pris, de malice. En même temps que les textes d'Ernaux traduisent une certaine authenticité du réel, ils laissent deviner l'œil impitoyable et péremptoire de l'écrivaine-critique, son œil *qui juge*, malgré tout.

Comment expliquer autrement le fait qu'Ernaux ne cesse – gratuitement, semble-t-il – de mettre en cause l'intelligence de ses coiffeuses ? Que quand elle porte son intérêt vers la vendeuse enceinte de la parfumerie, c'est uniquement pour souligner le fait que « n'importe

³⁸² Par exemple, dans l'article cité plus haut sur *Journal du dehors*, Monika Boehringer relève les traces de l'engagement politique d'Ernaux et loue la façon dont l'écrivaine saisit la réalité à travers son rapport aux autres. Boehringer ne porte cependant guère son intérêt vers la violence incontestable des faits notés par Ernaux. Lorraine Day fait écho à Boehringer en soulignant la honte qu'Ernaux ressent en tant qu'observatrice de la misère d'autrui : « Sujet privilégié qui témoigne de l'abjection sociale, la narratrice est confrontée par sa propre trahison (de sa classe d'origine aussi bien que de ceux qu'elle rencontre dans les espaces urbains, ceux dont l'existence – comme celle de ses parents – sert de matériau brut pour son écriture), sa participation au sort des opprimés, et l'insuffisance de ses propres réponses à la souffrance des autres ». Je traduis librement : « As a privileged subject who bears witness to social abjection, the narrator is confronted by her own betrayal (of her class of origin as well as of those she encounters in suburban spaces, whose existence – like that of her parents – provides raw material for her writing), her complicity in the fate of the oppressed, and the inadequacy of her own response to the suffering of others. » (*Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux*, p. 194-195). Toutefois, comme Boehringer, Day ne mesure pas la force dans le réel des mots de l'écrivaine. Ni l'une ni l'autre critique ne sort des confins du texte écrit, publié et encadré par Ernaux.

³⁸³ Monika Boehringer, *loc. cit.*, p. 146.

quoi [l']amuse³⁸⁴ » ? Qu'elle s'exprime avec tant de hostilité au sujet de Monica Lewinsky³⁸⁵ ? Qu'elle méprise deux institutrices « chic », mais se prononce en faveur de Gabrielle Russier, criminelle et suicidée, condamnée à douze mois de prison pour avoir aimé l'un de ses élèves ? Qu'elle est critique et dédaigneuse des bourgeoises qu'elle croise sur ses trajets (à l'exception de celle, rencontrée dans l'avion, « qui se paie le champagne pour rendre parfait le bonheur de l'attente [d'un homme]³⁸⁶ »), mais déclare comprendre qu'on puisse se prostituer pour s'acheter de la lingerie Sabbia Rosa³⁸⁷ ? Et pourquoi, dans le même texte qui a pour but d'élever les gens oubliés, les démunis, Ernaux choisit-elle de dénigrer tant d'autres, surtout des femmes ?

Il existe un écart important entre l'effet *réel* des scènes captées, des jugements portés par Ernaux et la façon dont l'écrivaine encadre son projet, entre sa méthode rigoureuse affichée et la portée émotive de ses textes. L'ambivalence, l'hypocrisie et les commentaires incongrus repérables ici et là dans les journaux extimes non seulement contredisent l'objectivité affichée de l'écriture photographique du réel ernalien, mais ils mettent en question la visée socio-politique dont Ernaux se réclame³⁸⁸. Ernaux semble aveugle à la violence de ses propres textes. D'après Ruth Cruikshank, l'écrivaine participe aux mêmes

³⁸⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 65.

³⁸⁵ Sans connaître le passé de Lewinsky, Ernaux pose la question rhétorique suivante : « Monica Lewinsky a fait partie d'une ligue contre l'avortement. Elle sait tout de la fellation, mais que sait-elle de l'avortement, de cette expérience-là, de sa profondeur ? » (*La vie extérieure*, p. 118).

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁷ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 95.

³⁸⁸ D'après Mariana Ionescu, les traces de la subjectivité ambivalente ou hypocrite de l'écrivaine qui parsèment les journaux ne sont que des exemples bénins de « l'état de crise du sujet énonciateur » qui n'arrive pas à choisir entre « le discours de l'ethnologue et celui de l'écrivain » et qui se rend compte rapidement de « l'insuffisance » de chacun des deux (*loc. cit.*, p. 935). Pour Laurence Mall, le problème n'existe pas au niveau de l'écriture même des scènes captées. Au contraire, il est lié à la honte que ressent Ernaux en tant que transfuge de classe. Comme toutes les œuvres du corpus ernalien, les journaux participent « d'un certain engagement politique » mais, simultanément, révèlent « un malaise [...] omniprésent, face au statut privilégié d'écrivain, d'intellectuelle qui est celui de l'auteur » (*loc. cit.*, p. 138). Autrement dit, Ernaux est consciente des hypocrisies de sa propre position contradictoire en tant qu'écrivaine membre de la bourgeoisie et partisane de la lutte de la classe populaire.

discours qu'elle condamne et se révèle « souvent naïvement complice de la misogynie contemporain³⁸⁹ ». En outre, Cruickshank soutient qu'« alors qu'Ernaux expose les mécanismes de discrimination qui créent les sans domicile fixe, les pauvres et les désemparés, et souligne les performances qui leurs sont imposées, elle ne questionne ni dans *Journal du dehors* ni dans *La vie extérieure* les rapports de pouvoir inhérents à ses propres représentations³⁹⁰ ». Autrement dit, en se positionnant comme un « témoin impartial³⁹¹ » du monde dans lequel elle vit actuellement, en portant un regard de l'extérieur, même un regard de haut, sur une société à laquelle elle appartient, Ernaux finit par recréer, du moins en partie, les hiérarchies qu'elle voulait éviter.

Dans l'avant-propos du *Journal du dehors* et dans les remarques autoréférentielles qui parsèment les deux journaux, Ernaux prend le soin de nuancer sa position compliquée et contradictoire en tant qu'écrivaine-flâneuse-photographe-ethnologue de son propre milieu : c'est apparemment elle-même qu'elle cherche quand elle part de la Ville Nouvelle faire des courses à Paris ou quand elle décide de flâner dans les grands magasins. « C'est [...] au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée³⁹² », affirme-t-elle. Ernaux soutient ainsi indirectement que les portraits imparfaits qu'elle dresse des inconnus croisés dans la rue sont surtout des autoportraits. À son avis, elle ne juge pas les autres. Au

³⁸⁹ Ruth Cruickshank, « “Une immigrée de l'intérieur” and “Les exclus de l'intérieur” : Distinction, Spectacle and Symbolic Violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieure* », *Nottingham French Studies*, 48.2 (été 2009), p. 92. Je traduis librement : « often uncritically reflects complicity in contemporary misogyny. »

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 91. Je traduis librement : « Whilst Ernaux exposes mechanisms of distinction that constitute the homeless, the poor and the socio-economically disempowered, and foregrounds the performances imposed on them, in neither *Journal du dehors* nor *La vie extérieure* does she question the power relations inherent in her own representations. »

³⁹¹ Isabelle Charpentier, « “La littérature est une arme de combat...” Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Isabelle Charpentier le 19 avril 2002 à Cergy », *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, textes rassemblés par Gérard Mauger, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2005, p. 168.

³⁹² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 106-107.

contraire, en partant vers eux, elle ne fait que retourner l'appareil photo métaphorique sur elle-même. Compte tenu de la méchanceté dont elle témoigne à l'égard des autres à de nombreuses reprises, cette explication-là est difficilement appuyée.

En fait, ce qui semble motiver l'écriture du dehors d'Ernaux est en quelque sorte une quête du *punctum* barthésien. Dans *L'écriture comme un couteau* (2003), Ernaux aligne sa propre manière de transcrire la réalité aux théories de Barthes dans *La chambre claire* (1980), sans évoquer le philosophe de la photographie explicitement : « J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui "crispe" le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche³⁹³. » Ernaux insinue qu'elle ne part pas activement en quête des scènes à transcrire ; elle documente ce qui la frappe au fil de ses trajets, rien de plus³⁹⁴. Ce sont les scènes elles-mêmes qui partent comme des flèches et viennent la percer, pour reprendre la formulation de Barthes³⁹⁵. Par la suite, Ernaux se sent obligée de les noter. Du reste, dans *La vie extérieure*, elle décrit le poids énorme que cette sorte d'écriture exerce sur elle : « Espérance, toujours vaine, de ne plus avoir rien à noter, de ne plus être happée par quoi

³⁹³ Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, p. 42.

³⁹⁴ Selon Robin Tierney, l'expérience photographique du monde qu'Ernaux décrit est liée plus au corps qu'à la photographie : « L'attention qu'Ernaux porte à son corps lui permet de faire opérer ses critiques *n'importe où* où elle ressent une forte émotion en réponse à la présence d'un inconnu. Elle ne doit pas sortir "en quête du" quotidien merveilleux. Au contraire, elle fait l'expérience du quotidien pendant qu'elle effectue ses activités journalières » (*loc. cit.*, p. 113-114). Je traduis librement : « Ernaux's attention to the body allows her to perform her critique *wherever* she experiences strong emotion in response to a stranger's presence. She does not need to go out "in search of" the marvelously everyday. Instead, she experiences the everyday as she carries out her daily activities ».

Le projet d'Ernaux constitue donc une reprise au féminin des navigations de l'extérieur des théoriciens du quotidien (Lefebvre, Debord, de Certeau). En portant son intérêt vers l'expérience corporelle qu'Ernaux fait de la ville et du monde qui l'entoure, Tierney renforce l'interprétation prescrite par Ernaux des journaux intimes : ce n'est pas l'écrivaine elle-même qui « part » en quête de quelque chose, c'est ce « quelque chose » de la réalité qui se présente à elle, qui s'inscrit à même son corps et son corpus. Suivant cette logique, l'écrivaine ne serait qu'une réceptrice passive de la vie des autres – ce qui, à mon avis, n'est pas du tout vrai.

³⁹⁵ Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 48-49. Barthes décrit ainsi le *punctum* d'une photo : « *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi *me meurtrit, me poigne*) » (p. 49).

que ce soit de ce monde, du flot des anonymes que je rencontre et dont, pour les autres, je fais partie³⁹⁶. » Elle se dit *souffrir* d'avoir à observer minutieusement la vie autour d'elle, d'avoir à appréhender et traduire par écrit *punctum* après *punctum*. Surtout, elle ne se croit pas responsable du contenu parfois indélicat, d'autres fois violent des scènes captées.

Encore à l'aide d'une comparaison provocatrice, Ernaux présente son acte d'écrire à partir de la vie réelle comme un sacrifice : « Je suis traversée par les gens, leur existence, comme une putain³⁹⁷. » L'écrivaine, la femme émancipée, maîtresse des avenues et investigatrice du domaine social, rejoint ainsi symboliquement la prostituée, la femme pour qui les rues sont porteuses d'autres vérités³⁹⁸. Cela, dans le but d'afficher la plus profonde communion avec le dehors qui soit, à savoir, celle qui passe à travers le corps. Par le biais de sa propre porosité prétendue, Ernaux tente d'assumer le poids moral de ses remarques un peu acides et essaye d'atténuer la nature incisive de ses jugements. Cela ne diminue, pourtant, en rien la force critique de ses énoncés, de ses convictions.

En soulignant la prétendue passivité d'un projet à la fois engagé et fort critique, Ernaux se libère – ou croit se libérer – de la violence et des répercussions sociales et morales des faits notés. L'écriture photographique du réel ou, autrement dit, la transcription verbale du *punctum* quotidien se révèle donc le parfait alibi pour celle qui cherche non pas à se déculpabiliser, mais à réclamer son autonomie de créatrice affranchie.

³⁹⁶ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, p. 52.

³⁹⁷ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 69.

³⁹⁸ Edward Welch relève, lui aussi, la métaphore « déconcertante » de la prostitution qui parcourt les journaux extimes pour en dégager la signification. À son avis, c'est un signe du désir presque désespéré d'Ernaux « pour un quelconque contact avec les autres » (« Stars of the CCTV : Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux », *Nottingham French Studies*, 48.2, été 2009, p. 63). Je traduis : « for some form of connection with others ».

Comme le flâneur de la tradition du XIX^e siècle, Annie Ernaux, la flâneuse du métro, la femme qui n'évite surtout pas de s'aventurer vers les terrains de la transgression et dont les observations peuvent choquer, est un être à part. Il est vrai qu'elle se dissimule sans peine dans la foule, mais chacune de ses randonnées se fait au risque des autres. Au moyen de l'écriture journalière, Ernaux transforme chaque promenade en une quête inlassable du monde extérieur. Toutefois, au lieu de se perdre dans le romantisme de la flânerie, elle s'empare d'une pose d'objectivité – pose explicitée seulement dans l'avant-propos de la deuxième édition de *Journal du dehors* – comme d'une arme qu'elle manie avec habileté et pointe vers tout ce qui lui déplaît. Ne deviennent donc pour elle plus qu'un seul projet, les faits de marcher, d'observer, de juger, d'écrire et de tuer symboliquement.

Sophie Calle voyeuse et provocatrice s'entraîne à observer

Dans son article « From Observation to Surveillance » tiré du catalogue de l'exposition *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*³⁹⁹, Marta Gili soulève quelques questions très pertinentes qui touchent à l'éthique de surveiller et qui mettent en jeu non seulement la fiabilité de la prise de vue mais aussi celle de la personne qui surveille : « L'observation, l'attention, le soin, le contrôle, le soupçon... mais qui veille sur les sentinelles ? Qui se méfie de qui ? Qui est l'imposteur ? Qu'est qui est le plus important, l'information ou le secret ?⁴⁰⁰ » Gili établit les nuances entre l'observation et la surveillance : alors que l'observation n'est pas par définition intrusive, au moment où la personne qui observe vise également à *contrôler*, commence la surveillance⁴⁰¹. Par la photographie et encore à l'aide du caméscope et du film vidéo, les artistes étudiés par Gili, dont entre autres Sophie Calle, Vito Acconci, Harun Farocki et Sophie Ristelheuber, explorent autant les implications politiques de l'observation et de la surveillance que leur impact et leurs intrusions quant à la vie privée. À ce sujet, Sandra S. Phillips, conservatrice de l'exposition en question

³⁹⁹ Les photographies choisies par Sandra S. Phillips pour faire partie de l'exposition *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870* qui a eu lieu du 28 mai au 3 octobre 2010 au Tate Modern à Londres, du 30 octobre 2010 au 14 avril 2011 au SFMoMA et du 21 mai au 11 septembre 2011 au Walker Art Center à Minneapolis, sont des images faites à l'insu des personnes qu'elles représentent ou sans leur permission directe. Ces images obsédantes, sexualisées et voyeuristes signées par Weegee, Larry Clark, Sanja Ivekovic, Glenn Ligon et Merry Alpern, entre bien beaucoup d'autres, contournent la facticité de la « pose » étudiée par Barthes et Kaja Silverman. Par le biais de leur caractère brut et, si l'on peut dire, de leur *honnêteté*, ces images-là soulèvent les débats autour de l'éthique de la représentation, la violence de la surveillance et les enjeux politiques de l'observation.

⁴⁰⁰ Marta Gili, « From Observation to Surveillance », *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*, sous la direction de Sandra S. Phillips, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 244. Je traduis librement : « Observation, attention, care, control, suspicion... but who is watching the watchmen ? Who suspects whom ? Who is the impostor ? What is more important, the information or the secret ? »

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 241-242.

souligne un fait paradoxal : puisque nous nous sommes accoutumés à l'omniprésence dans notre vie de l'équipement de surveillance, « dernièrement, nous sommes venus à nous sentir protégés à cause du fait d'être surveillés, l'espion qui était auparavant consigné aux ombres est maintenant toléré ouvertement⁴⁰² ». Chaque situation d'observation ou de surveillance est donc ambiguë. Que ce soit une surveillance militaire ou politique, criminelle ou même artistique, celui ou celle qui surveille exerce un pouvoir sur l'objet de son regard – parfois, même en croyant le protéger.

Les méfiances de Gili et la remarque de Philipps montrent les enjeux éthiques complexes de la première série d'œuvres de Sophie Calle. En regardant et en photographiant dormir vingt-sept personnes dans *Les dormeurs*, Calle touchait déjà à quelque chose d'indiscret. Il est vrai que les participants étaient avertis, qu'ils savaient qu'ils seraient observés et photographiés par l'artiste, qu'ils consentaient au jeu, mais cela ne change en rien le caractère intrusif du projet⁴⁰³. Quant aux passants qui peuplent les *Filatures parisiennes*, poursuivis le long de quelques trajets vers la fin des années 1970 par une Calle à la pose flâneuse, ils n'échappaient pas non plus à l'œil fin et à l'appareil photo pénétrant de l'artiste.

Toutefois, ce n'est vraiment qu'à Venise que les démarches de Calle deviennent plus risquées et plus dangereuses, qu'elles deviennent presque criminelles. Par la mise en scène des situations quasi voyeuristes dans *Suite vénitienne* (1983), l'artiste, qui dans *Les dormeurs*

⁴⁰² Sandra S. Phillips, « Looking Out, Looking In : Voyeurism and Its Affinities from the Beginning of Photography », *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*, p. 11. Je traduis librement : « We lately have come to feel protected because we are watched, the spy who used to be consigned to the shadows is now tolerated in the open. »

⁴⁰³ Les dormeurs se sont livrés sans grande pudeur à l'observation de l'artiste. Certains ont même posé pour ses photographies. Mais, qu'est-ce que cela veut dire vraiment, « être observé » ? Dormir sous le regard de Calle ? Accepter qu'elle entre et sorte à son gré de la chambre à coucher, qu'elle s'asseye sur un fauteuil près du lit, l'appareil photo braqué, prêt à capter les quelques instants de sommeil ? Le tout pour les besoins de l'art. Dans *Les dormeurs*, le rapport entre l'artiste et les participants n'est ni neutre ni tout à fait discret.

affirmait « la nécessité de garder [s]es distances⁴⁰⁴ » par rapport aux gens qu'elle observait et qui pensait le faire grâce à l'appareil photo, passe de l'observation à la surveillance. Cachée derrière l'objectif de sa Leica, elle semble toujours avoir la fausse impression de regarder et d'inventorier sans influencer le déroulement des choses. Mais que fait-elle d'autre que d'intervenir quand elle suit un homme à Venise pour guetter ses moindres actions ? quand elle s'immisce avec préméditation dans les trajets de celui-ci ? Le geste créateur de Calle est sans conteste provocateur. Il devient de plus en plus évident que Calle ne suit pas les autres uniquement pour le plaisir de regarder, acte qui, d'ailleurs, frôle déjà l'illicite et relève d'une certaine déviance sexuelle. Elle ne le fait pas non plus dans le but d'enregistrer « objectivement » leurs pas. Calle se livre à des promenades transgressives pour exercer un pouvoir sur ses sujets. Elle surveille pour contrôler ; elle surveille pour créer.

Les aventures de Sophie Calle détective

Dans *Suite vénitienne*, Sophie Calle donne un corps et un but réel à ses flâneries. Selon la mise en scène du projet, l'artiste est présentée pendant une soirée à Henri B., un homme qu'elle avait pris en filature l'après-midi même dans les rues de Paris. Lorsqu'elle apprend qu'il compte bientôt partir pour Venise, Calle décide sur place, sans réfléchir et bien sûr sans l'annoncer à l'homme concerné, de s'y rendre elle aussi. L'œuvre, qui est née d'un tour du « destin » et de la prétendue spontanéité de l'artiste, constitue la reprise et la prolongation à Venise d'une première filature entamée, mais interrompue à Paris.

⁴⁰⁴ Sophie Calle, *Les dormeurs*, p. 27.

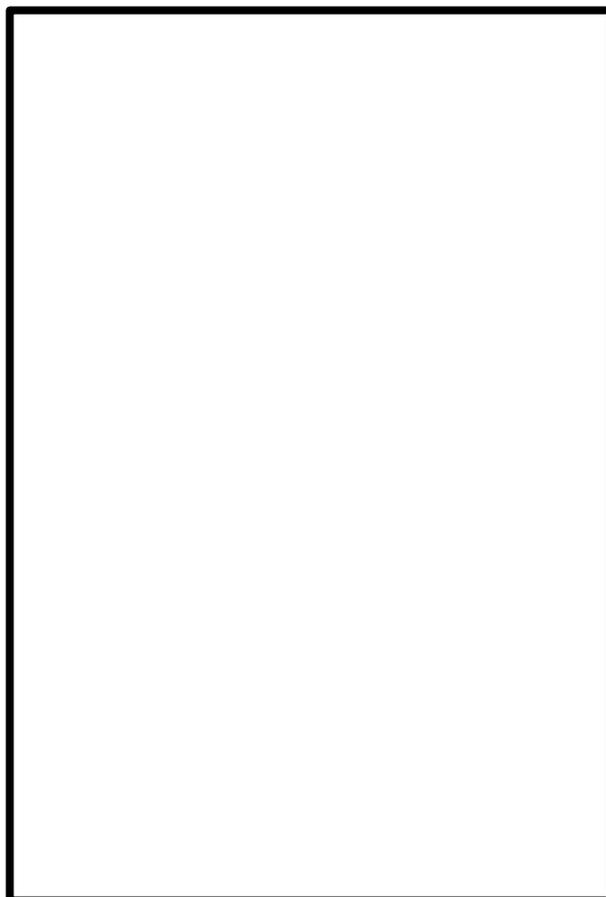
D'après le rapport que Calle en fait, la filature elle-même se divise facilement en trois parties distinctes : la reconnaissance, la filature et la surveillance, au sens strict du terme. Pendant les sept premiers jours à Venise, Calle, déguisée pour passer inaperçue avec une perruque blonde, un chapeau, une voilette, des gants et des lunettes noires⁴⁰⁵, effectue un examen des lieux. Elle se promène dans les rues à la recherche d'indices et documente soigneusement tous les endroits « où Henri B. n'est pas⁴⁰⁶ » à l'aide de son appareil photo (Figure 2.1). Elle entreprend également des investigations : elle cherche un « monsieur Henri B. » dans de nombreux hôtels et se renseigne à son sujet auprès de nombreuses personnes, dont entre autres un agent de police qui refuse de l'aider, Pino, un Vénitien qui fait des caricatures, et G., le patron de la Locanda Montin où elle séjourne. Le travail de reconnaissance de l'artiste-détective s'achève au moment où est localisé l'homme recherché. Débute alors la filature : pendant deux jours, Calle suit subrepticement Henri B. et la femme qui l'accompagne. Elle se poste pendant de longues heures devant la pension de celui-ci – « Dehors, je l'attends⁴⁰⁷ » – et se dissimule derrière des colonnes, devant des cafés et dans des coins noirs pour observer ses allées et venues. Quand elle craint d'être remarquée, elle cache son visage avec un journal⁴⁰⁸. La filature atteint son paroxysme au moment d'une rencontre électrique entre la suiveuse et l'homme poursuivi dans une salle immense et vide de l'hôpital civil de Venise. Henri B. finit par reconnaître la détective impatiente qui s'approche trop de lui.

⁴⁰⁵ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 10.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.



Sophie CALLE
Suite vénitienne, 1983

Figure 2.1

S'entame donc forcément le troisième et dernier volet de la filature, à savoir, la surveillance d'Henri B. Comme l'homme du jour est au courant de sa présence à elle à Venise, Calle ne se sent plus en mesure de le suivre. Elle décide au contraire d'installer sa Leica dans la fenêtre d'un immeuble en face de la Casa de Stefani où il réside. Elle y passe les quelques jours qui restent, guettant sa sortie. La filature s'achève à Paris, quand Calle photographie Henri B. une dernière fois, descendant du train de Venise.

Assurément, en partant en Italie sur les pas d'un homme, l'artiste abandonne son rôle de flâneuse-fileuse parisienne nonchalante. Henri B. n'est plus un simple inconnu choisi au hasard ; ce n'est plus une filature faite par simple plaisir de suivre. Au contraire, Calle adopte ouvertement la posture de détective, l'une des deux postures identifiées par Tom McDonough chez le flâneur benjaminien, mais, de toute évidence, elle n'est pas du côté de la loi. Afin de souligner la rigueur du projet et la complexité de sa méthodologie artistique, elle note toutes ses observations dans un journal-rapport-itinéraire datant du lundi 11 février 1980 au dimanche 24 février 1980. Les faits supposés sont transcrits en caractères latins : l'heure, le local, le déroulement des événements. Les passages *off the record* sont mis en italique et portent sur ses sentiments et ses impressions. Chaque entrée est accompagnée d'une série de photos prises le même jour confirmant, ou du moins illustrant, toutes les péripéties racontées. Calle prend ainsi le soin de se conformer à ce qu'elle considère comme les règles de l'investigation détective. Surtout, elle prétend effectuer des observations neutres et objectives.

Une chose, pourtant, n'est jamais explicitée dans sa mise en scène : Pourquoi Calle suit-elle Henri B. à Venise ? Un détective enquête normalement sur les allées et les venues d'une personne accusée d'un crime ou soupçonnée d'un méfait. Dans *Suite vénitienne*, c'est Calle qui s'adonne aux opérations louches. Il est fort probable qu'elle assume le rôle de détective pour se permettre de photographier qui elle veut, ou pour fournir une raison valable à ses propres indiscretions. À l'encontre du flâneur-détective de McDonough qui tombe de manière assez innocente sur une trace et décide de la suivre jusqu'au bout, le travail de recherche de Calle semble calculé, prémédité. Un déplacement de Paris à Venise exige

sûrement un vrai motif – que celui-ci soit artistique ou autre – et ne se fait pas pour la simple raison de suivre une trace.

L'amour comme prétexte. Un projet d'espionnage à Venise

Nombreux sont les critiques qui remarquent l'histoire de séduction au cœur de *Suite vénitienne*. Pour Jean Baudrillard, l'acte seul de filer suffit à créer une atmosphère tendue et érotique. D'après lui, « cette expérience est tout entière un processus de séduction⁴⁰⁹ ». En marchant dans les pas de quelqu'un, on apprend forcément un peu sur lui. On s'approche de lui de manière tout à fait intime sans même devoir l'atteindre, sans même le toucher. Morgan Stuart voit plutôt entre Sophie Calle et Henri B. quelque chose d'inachevé, de tenté⁴¹⁰. C'est l'histoire d'un amour sans retour qui ne s'épanouit jamais pleinement. En outre, comme le notent Keith Davis, April Ace et Michelle Andra, chercheurs en psychologie sociale qui étudient les cas de traque furtive suscités par des ruptures entre amoureux, la filature est intimement liée non seulement à l'obsession, à la jalousie ou à la colère, elle est associée également à l'expression – quoique troublante – de l'amour⁴¹¹. Dans une situation de filature, la victime est un aimant, un pôle d'attraction duquel le suiveur ne peut pas se détacher.

En effet, le rapport-itinéraire de la filature, censé être objectif et succinct, révèle l'engagement émotionnel – réel, affiché ou feint ? – de Calle. Au lieu de noter simplement les

⁴⁰⁹ Jean Baudrillard, « Please Follow Me », dans Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 82.

⁴¹⁰ Morgan Stuart, « On Sophie Calle's *Suite vénitienne* », *Sophie Calle : The Reader*, p. 47.

⁴¹¹ Keith Davis, April Ace et Michelle Andra, « Stalking Perpetrators and Psychological Maltreatments of Partners : Anger-Jealousy, Attachment Insecurity, Need for Control, and Break-Up Context », *Stalking : Perspectives on Victims and Perpetrators*, New York, Springer Publishing Company, Inc., 2002, p. 259.

faits utiles – « 8 heures. Rue Traghetto. Comme hier, je l’attends⁴¹² » –, Calle décrit également ses propres gestes doux et ses pensées romantiques au sujet d’Henri B. Elle se réjouit, par exemple, du fait qu’elle et Henri B. se trouvent tous les deux à vivre le même climat, le même temps, « *qu’il aura eu de la pluie et du brouillard les premiers jours, qu’il a maintenant du soleil*⁴¹³ ». Un soir, à minuit, après deux jours de recherches sans fruit, Calle prononce le nom « Henri » sur le pont de l’Académie⁴¹⁴. C’est une démarche poétique cliché qui, bien sûr, ne fera pas apparaître l’homme recherché, et qui n’est pas à sa place dans un rapport d’enquête privée conventionnel⁴¹⁵. Qui plus est, Calle confesse avoir peur de trouver que l’homme réel ne correspond pas à celui de ses rêves – « *J’ai peur de le rencontrer, j’ai peur que la rencontre ne soit médiocre. Je ne veux pas être déçue. Il y a un tel décalage entre ses pensées et les miennes. Je suis seule à rêver*⁴¹⁶ » – et doit « se convaincre » de ne pas tomber amoureuse de lui : « *Je ne dois pas oublier que je n’éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B. Ces symptômes, l’impatience avec laquelle j’attends sa venue, la peur de cette rencontre, ne m’appartiennent pas en propre*⁴¹⁷ ». De tels commentaires distraient le lecteur-spectateur de la nature fort problématique de l’entreprise de Calle – elle a suivi, à Venise, un homme qui ne lui a rien fait et qui ne lui a rien demandé, dans l’unique but de l’espionner – et servent à créer une histoire d’amour sans retour qui en quelque sorte semble justifier le projet. L’enquêteuse, dont les intentions se révèlent décidément plus personnelles qu’objectives,

⁴¹² Sophie Calle, *Suite vénitienne*, p. 28.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Les exemples du comportement rêveur et romantique de l’artiste soupirante ne s’arrêtent pas là. Par exemple, une fois qu’elle localise la pension d’Henri B., Calle s’y faufile tous les soirs et se colle contre la porte telle une amante qui se blottit contre celui qu’elle aime ou qui serre le portrait du bien-aimé près de son cœur. Elle évoque une phrase de Proust en pensant à lui.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

n'assume pas uniquement le rôle d'investigatrice observant son objet : elle se construit également en amoureuse traquant jalousement le prétendu homme de sa vie.

Une fois arrivée à Venise, Calle se charge tout de suite de trouver Henri B. La tâche s'avère difficile étant donné que l'hôtel évoqué par celui-ci lors de la soirée parisienne n'existe pas. « *Cela ne me surprend pas*⁴¹⁸ », affirme l'artiste, se comportant dès lors comme une amoureuse indignée. Henri B. pressentait-il déjà, au moment de leur première rencontre, les intentions désobligeantes naissantes de l'artiste ? Se rendant compte de sa première erreur – laisser échapper les dates de son voyage à une femme qui venait d'avouer l'avoir *déjà* suivi –, cherchait-il par ce mensonge à s'acheter un peu de temps afin de se protéger contre cette suiveuse mystérieuse ? Quoi qu'il en soit, au lieu de flâner dans l'espoir de le croiser dans une ville où, comme le remarque très bien Baudrillard, tout le monde finit par se suivre⁴¹⁹, Calle décide d'appeler tous les hôtels vénitiens, un par un, « *sans exception*⁴²⁰ », dans l'espoir de trouver le sien. Le premier geste investigateur de Sophie Calle détective est méticuleux et rigoureux presque à l'excès. Compte tenu du fait que l'artiste s'avoue assiégée par la présence invisible d'Henri B. – « *Il m'envahit*⁴²¹ » –, on n'est pas loin de l'imaginer en femme obsédée, téléphone dans la main, penchée sur l'annuaire vénitien.

De plus, Calle s'invente un excellent motif pour expliquer ses gestes investigateurs sortant parfois du cadre de la justesse ou même de la légalité : elle se dit la victime dans un triangle amoureux. La détective manie habilement cette excuse-là pour exploiter la générosité, l'empathie et la galanterie de certains inconnus vénitiens. Par exemple, Calle prie un homme sortant du bar La Colomba de partir en éclaireur chez Luigi l'antiquaire. Elle lui annonce que

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁹ Jean Baudrillard, « Please Follow Me », p. 89.

⁴²⁰ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, p. 15.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 16.

l'homme qu'elle aime s'y trouve depuis deux heures « en compagnie d'une femme⁴²² ». Calle gagne de la même façon la confiance de G. le patron de son hôtel et du docteur Z. de la rue Traghetto. Pour secourir la jeune Française, le premier se renseigne sans poser de question à Calle et en toute discrétion auprès d'un ami de la Casa de Stefani, la pension d'Henri B., au sujet des dates de séjour et des habitudes de celui-ci. Quant au deuxième, après que Calle lui « raconte toute l'histoire⁴²³ », il lui donne accès à une fenêtre par laquelle elle peut épier l'entrée de la Casa de Stefani. Les Vénitiens deviennent ainsi complices dans le crime d'espionnage de l'artiste. « J'ai besoin d'alliés⁴²⁴ », affirme-t-elle sournoisement. Bien entendu, selon la mise en scène de Calle, on ne peut pas blâmer la soi-disant détective : elle ne fait qu'enquêter sur l'homme qu'elle aime.

Dans le but d'élever la portée émotive du projet, Calle se comporte de manière encore plus théâtrale et dramatique au cours des deux derniers « actes » de la filature, c'est-à-dire, pendant la filature proprement dite et la surveillance qui en suit. Bien sûr, elle voile sa démesure sous le couvert de l'investigation. Telle une « vraie » détective, elle talonne Henri B. et sa compagne, note leurs déplacements et attend leur sortie devant chaque banque, chaque café, chaque musée où ils décident de pénétrer. Si possible, elle les épie par la fenêtre. Mais telle une amante maniaque, elle interprète simultanément toutes les allées et venues d'Henri B. comme si elles avaient été effectuées expressément *contre* elle, comme si Henri les avait manigancées dans l'intention de *la* blesser, de *l'*importuner, de nuire à *son* entreprise détective. Par exemple, quand Calle ne le trouve pas à l'ancien cimetière juif du Lido, elle se dit qu'il est en train de l'éviter : « *C'est ici qu'il aurait dû se trouver. J'ai beaucoup misé sur*

⁴²² *Ibid.*, p. 44.

⁴²³ *Ibid.*, p. 63.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 29.

lui⁴²⁵». Quand plus tard, sans le savoir, l'homme qui ignore sa présence à Venise l'oblige d'attendre dehors dans le froid pendant des heures, la détective impatiente et incommodée croit qu'il se moque d'elle : « *C'est comme s'il me disait : "Vous pouvez m'attendre, je ne viendrai pas"*⁴²⁶. » Puisqu'elle note dans le rapport-itinéraire de la filature les faits établis supposés de la filature comme ses interactions imaginées, unilatérales avec Henri B. et sa propre manipulation des autres, Calle finit par tisser une sorte de romance frustrée et malsaine dans le cadre d'une quête de moins en moins objective.

Certainement, dans *Suite vénitienne*, l'artiste n'est pas ouverte au hasard. Elle ne cherche aucunement à se laisser porter par l'aventure dite inattendue dans laquelle elle s'est dit embarquée grâce à un prétendu tour du destin. Elle ne cherche pas non plus à observer. D'après le dossier pseudo-officiel documentant la filature, il est clair que Calle viole les critères de l'acte que Martha Gili nomme l'observation, à savoir, un acte « qui implique une certaine vigilance détachée, [et qui consiste] à regarder, à écouter attentivement, à noter les événements et le contexte de leur élaboration sans y intervenir⁴²⁷ ». En fait, entre les lignes méthodiques du rapport se lit, petit à petit, « la méthode littéraire mélodramatique de Calle⁴²⁸ » ou, plus précisément, la nature inventée, romanesque, littéraire de son geste créateur. Alors que la filature d'Henri B. à Venise est sans doute une expérience dans l'art de l'investigation, c'est aussi et surtout, la mise en scène d'une harceuse qui prémédite un mauvais coup. Compte tenu des multiples tactiques rusées – l'appel à la prédestination, la mise

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 40-41.

⁴²⁷ Marta Gili, « From Observation to Surveillance », p. 241. Je traduis librement : « Any act of observation implies a certain detached alertness, the act of carefully watching, listening, and registering events and their context without intervening in them. »

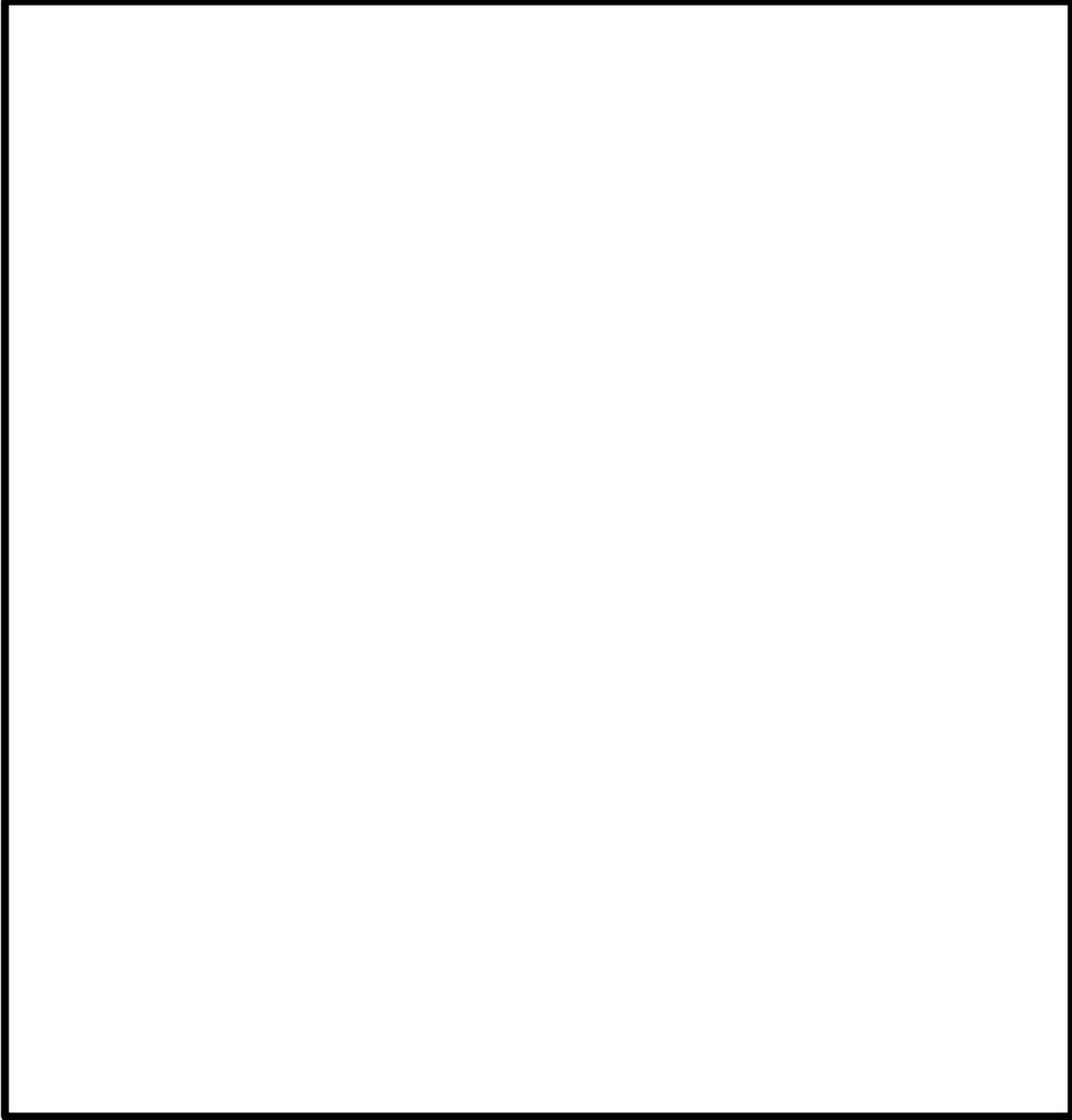
⁴²⁸ Sheena Wagstaff, « Such is My Pleasure, Such is My Will », *Sophie Calle : The Reader*, p. 34-35. Je traduis librement : « Calle's melodramatic literary method ».

en scène d'un amour imaginaire et d'un triangle amoureux, la jalousie feinte, la recherche de complices, etc. – que Calle emploie pour donner de l'intérêt à un projet installé à la frontière d'une performance artistique et d'un polar romantique joué, un projet dans lequel elle assume sans souci le double rôle de détective et d'amoureuse obsédée, il est incontestable que Calle vise à contrôler, à intervenir, à agir. Son but est très précis: dépister Henri B. Pourquoi ? À partir du rapport-itinéraire de la filature se dégage l'indice suivant : pour le conquérir. À l'évidence, Calle se fait figurer en criminelle presque caricaturale devant le lecteur-spectateur pour déjouer ou distraire des effets réels de ses filatures.

Le danger de photographier

Nonobstant les poses qu'assume l'artiste, il est impossible d'ignorer le fait que Calle met Henri B. en danger – du moins symboliquement – en le photographiant à son insu, en le poursuivant dans les ruelles de Venise. Elle porte atteinte en même temps ainsi à sa vie privée et à sa personne. Certes, dans son texte très poétique « Please Follow Me », Baudrillard note tout de suite le danger symbolique de la « magie noire des traces effacées⁴²⁹ » à laquelle se livre l'artiste. D'après Baudrillard, les photographies prises dans le cadre du projet constituent, premièrement, des traces du trajet effectué par Henri B. et du parcours doublé par l'artiste. (À chaque fois, qu'Henri B. s'arrête pour prendre une photo touristique, Calle tâche de capter la même prise de vue (Figure 2.2). De cette façon, elle enregistre non seulement l'homme lui-même mais aussi le parcours qu'il emprunte lors de ses balades vénitiennes). Elles sont aussi, simultanément, des traces pillées de l'âme de l'homme par une artiste-criminelle.

⁴²⁹ Jean Baudrillard, « Please Follow Me », p. 84.



Sophie CALLE
Suite vénitienne, 1983

Figure 2.2

D'après Baudrillard, Calle assassine métaphoriquement l'homme recherché. Henri B., séduit par l'artiste autant qu'il est meurtri par elle, court le risque de n'exister éventuellement que sous la forme d'une image.

Toujours est-il que la plupart des photos d'Henri B. regroupées dans le rapport-itinéraire de la filature sont d'apparence objective, neutre, et ne semblent présenter aucune menace⁴³⁰. Elles représentent Henri B. insouciant, se promenant tranquillement à Venise,

⁴³⁰ D'après les critiques, les photos dans *Suite vénitienne* ne révèlent pas beaucoup au sujet de la suiveuse ou du suivi puisque, au moment de suivre Henri B. à Venise, Calle n'est pas encore adepte de la photographie. Jean-Paul Guichard n'est pas le premier à noter « l'amateurisme apparent des clichés » (« Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, sous la direction de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 77). Guichard soulève néanmoins un point intéressant au sujet de la réaction que suscitent les photos chez le lecteur-spectateur : elles ne sont pas à la source « d'émotions esthétiques » (p. 77), mais constituent, au contraire, ce qu'il nomme « un registre comptable (des instants vécus) » (p. 77). Autrement dit, les photos dans *Suite vénitienne* documentent la filature « objectivement », c'est-à-dire, sans émotion, au fur et à mesure qu'elle se déroule. Contrairement aux images dans *Les dormeurs*, par exemple, qui stimulent l'affect par le biais de prises de vues uniques, révélatrices et intimes, la plupart des photos qui peuplent *Suite vénitienne* s'apparentent effectivement aux images répétitives, mal formulées, mal cadrées issues des appareils de surveillance. Et, comme le fait remarquer Sandra S. Phillips, le caractère indistinct et rudimentaire des ces images-là est une marque de leur authenticité (« Surveillance », *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera Since 1870*, p. 142). Un seul problème se pose alors, comment distinguer Henri B. de la foule ?

En fait les photos de *Suite vénitienne* peuvent se diviser *grosso modo* en deux catégories : celles qui montrent où se trouve Henri B., où il est présent, et celles qui montrent son absence, où il n'est pas. Ce qui caractérise les photos de la première catégorie est la répétition d'une photo à l'autre, d'une figure masculine vue de dos. En regardant ces images-là, on a l'impression de se promener avec Henri B., parfois aussi avec sa compagne, à travers Venise. La deuxième catégorie est un mélange hétéroclite de portraits (le Dr. Z. fume une cigarette, la détective donne à manger aux pigeons), d'expérimentations avec le *Squintar* (deux hommes mangent et discutent au restaurant, un homme se gratte le nez dans le train) et de paysages, ruelles, places vides (les deux cimetières de Venise, Calle del Traghetto). Rentrent aussi dans cette catégorie, les photos de surveillance prises par la fenêtre du docteur Z, presque toutes identiques. Les critiques semblent bien avoir raison : on ne lit pas sur ces images neutres beaucoup plus que l'attestation de la véracité du récit de Calle dans le journal-itinéraire de la filature. C'est le *studium* barthésien mis en scène, l'intention auctorielle d'une entreprise détective sérieuse explicitée.

Quoi qu'il en soit, il est impossible de tirer des conclusions générales à partir des photos en question, car, comme le souligne Morgan Stuart, la véracité du projet de Calle est facilement minée : « Il aurait été simple de tisser une histoire autour d'un tas de photos de voyage jeté à la poubelle » (« On Sophie Calle's *Suite Vénitienne* », p. 47). Je traduis librement : « How easy it would have been to find a pile of discarded holiday snapshots, then weave a story around them ». De plus, Calle elle-même a déjà avoué à Jill Magid avoir dû revenir à Venise six mois après la filature pour refaire quelques images (« Sophie Calle », *Sophie Calle : The Reader*, p. 143). Stuart a tort de comparer les photos de *Suite vénitienne* à des clichés de vacances – qui photographie son compagnon de voyage une quarantaine de fois de dos et seulement une fois de face ? –, mais son observation et la

savourant les attractions de la ville. Baudrillard ne considère pas ces images-là perverses. À son avis, elles sont des preuves – ni voyeuses, ni archivistes⁴³¹ – qui, plus que d’indiquer la présence d’une victime ou d’une criminelle quelconques, attestent leur absence l’une à l’autre :

C’est simplement dire : ici, à telle heure, à tel endroit, sous telle lumière, il y avait quelqu’un. Et cela dit aussi, simultanément : il n’y avait aucun sens à être ici, à tel endroit, à tel moment – en fait il n’y avait personne – moi qui l’ai suivi, je peux vous garantir qu’il n’y avait personne⁴³².

Selon l’interprétation de Baudrillard, une mise en scène prend la place de la réalité : la singularité de l’homme suivi et de celle qui suit disparaît dans la poésie de la filature. Pourtant, comme nous le rappelle Helen Scalway, c’est un acte agressif que de photographier sans permission⁴³³. En suivant Henri B., Calle transgresse déjà les règles de la société ; en le photographiant à son insu, elle pousse encore plus loin – trop loin, peut-être – le danger de son entreprise.

En effet, malgré la mise en scène de *Suite vénitienne*, il est indiscutable que l’artiste fait violence à l’homme qu’elle poursuit et qu’elle photographie. Calle le souligne elle-même d’ailleurs, en décrivant la filature d’Henri B. non pas en termes neutres mais à l’aide d’un vocabulaire de la chasse. Elle guette⁴³⁴, elle attend, elle s’élance⁴³⁵, elle « arpente [...] la rue

confession de Calle confirmer l’importance d’examiner avec plus de profondeur les quelques images de *Suite vénitienne* qui se détachent des autres.

⁴³¹ Jean Baudrillard, « Please Follow Me », p. 84.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Helen Scalway, « The Contemporary *Flâneuse* », p. 171. Je traduis librement : « To take a photo without permission is an aggressive act. »

⁴³⁴ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, p. 14.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 24.

dans un mouvement perpétuel, sans relâcher [s]on attention⁴³⁶ », et elle affirme avec inébranlable confiance : « Il ne m'échappera pas⁴³⁷. » L'artiste n'est pas simplement une amoureuse obsédée ni même une détective, elle est aussi une prédatrice. C'est lorsqu'elle aperçoit un petit garçon poursuivant des pigeons avec un couteau sur la place Saint-Marc qu'elle trahit son vrai désir – « *Je me dis que j'aimerais qu'il en tue un*⁴³⁸ » – et qu'elle se montre au lecteur-spectateur pour la première fois : en bas, dans le coin gauche de la photo du garçon à la « coiffé en plumes⁴³⁹ » qui veut frapper, poignarder les pigeons, se trouve une silhouette (Figure 2.3).

Grâce à l'angle du soleil, non seulement le garçon et le couteau sont dédoublés ; l'ombre de quelqu'un derrière le petit chasseur y apparaît également. C'est la détective, dirait Patrick Frey, lui aussi sensible à la poésie noire de *Suite vénitienne*. Pour lui, Sophie Calle est un ombre qui tombe sur la vie d'Henri B., la remplissant d'étrangeté et de mystère⁴⁴⁰. En tout cas, la photo révélatrice en question constitue à la fois une méditation artistique sur l'aspect meurtrier de la filature, et un premier autoportrait. Calle se reconnaît chez le garçon « qui poursuit, inlassable⁴⁴¹ ». Elle se dédouble pour laisser au lecteur-spectateur l'indice qu'elle souhaite le faire aussi, c'est-à-dire, tuer sa proie, assumer pleinement les risques de la rue. Quelle est son arme ? L'appareil photo.

⁴³⁶ *Ibid.*

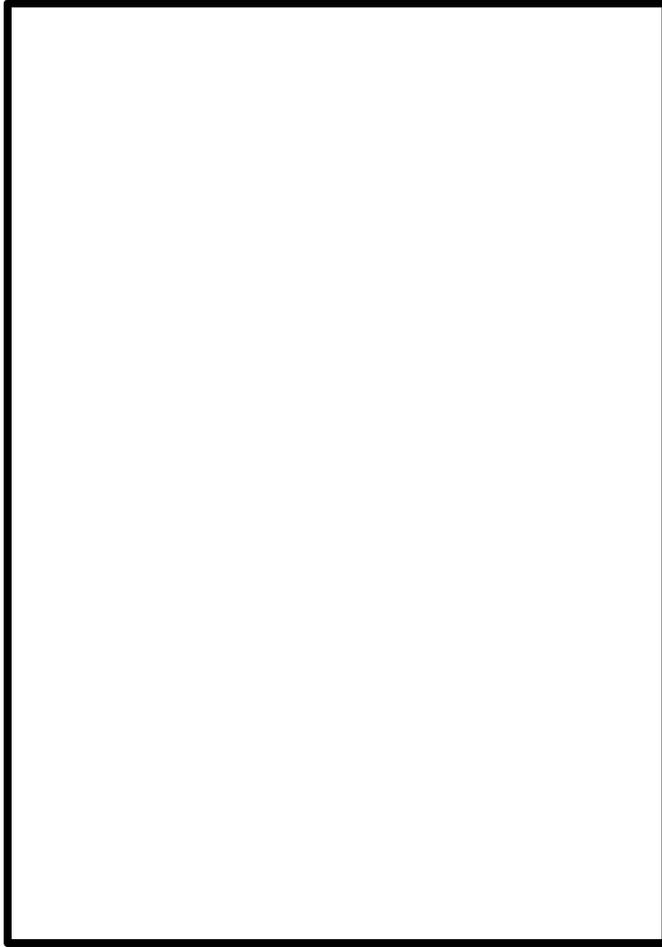
⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ Patrick Frey, « Tombstones, Inscriptions, Photographs, Captions : The Hyperfiction of Life and Death », *Sophie Calle : The Reader*, p. 68. Je traduis librement : « Sophie Calle is the shadow that falls on his life. »

⁴⁴¹ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, p. 26.



Sophie CALLE
Suite vénitienne, 1983

Figure 2.3

Comme si cela était fait dans l'intention de souligner les dangers concrets de la photographie, le jour de la rencontre entre la suiveuse et le suivi, l'appareil photo est brandi deux fois comme une arme – une fois par Henri B., une fois par Calle. Curieusement, c'est Henri B. qui s'en sert le premier, utilisant l'outil créateur par excellence de Calle contre l'artiste elle-même. D'après le rapport de la filature, l'affrontement des deux héros de *Suite vénitienne*, dépeints par Calle comme des amoureux-adversaires, se déroule comme suit⁴⁴² : ayant reconnu Calle, Henri B. s'approche de celle-ci pour la confronter. Cependant, au lieu de l'embrasser ou même de la gifler, il lui dit, « Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu'il fallait cacher ! » et il recule pour la photographier⁴⁴³. Ce faisant, Henri B. prend symboliquement *et réellement* le dessus de la situation, si ce n'est que pour quelques heures. La suiveuse travestie en détective est démasquée par celui qui est suivi et, en retournant l'appareil réel et métaphorique contre elle, en l'immortalisant en plein délit, celui-ci l'humilie.

Bien que suscitée par Calle, la rencontre se voit alors transformée en un duel épique. De plus, un geste habituel, un rituel touristique à la « voici Sophie devant l'hôpital civil de Venise », est doté d'une signification menaçante. Par conséquent, s'opère un renversement du rapport de force : Henri B. devient « *maître de la situation*⁴⁴⁴ » et Calle, la pseudo-détective privée maintenant découverte, commence un jeu de soumission et d'obéissance. À la demande

⁴⁴² La rencontre entre Sophie Calle et Henri B. est un moment dramatique de tension sexuelle incontournable qui aurait pu être tiré d'une romance ou d'un *Harlequin*. Imprudente, Calle suit Henri B. dans une salle immense et vide de l'hôpital civil de Venise où ils se trouvent finalement à l'abri des foules vénitienes. Brusquement, Henri B. se retourne pour sortir. Calle n'a pas le temps de l'éviter, de se cacher : « Des pas résonnent [...] Il me croise, me frôle, me dévisage, et sort » (*ibid.*, p. 54). Bref, Henri voit Sophie plein les yeux, il la touche légèrement en passant. Tout de même, Calle n'est pas certaine s'il la reconnaît ou non sous son costume de détective. (La double signification de « *M'as-tu vue ?* », titre du catalogue publié par le Pompidou, saute à l'esprit.) Quand elle sort de la salle quelques minutes plus tard, elle découvre qu'il l'a attendue et qu'il la guette : « Sans laisser transparaître mon émotion, résolument, je traverse la place, contourne la statue équestre que je feins de contempler. Je sens ses yeux sur moi » (p. 54). C'est à ce moment-là que se prépare le grand duel photographique.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 56. Cette photo-là ne fait bien sûr pas partie du projet puisque c'est Henri B. qui la possède.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

d'Henri, Calle et lui marchent ensemble dans les rues de Venise et prennent le vaporetto à la place Saint-Marc, où lui, il a rendez-vous. « *Je suis à sa disposition*⁴⁴⁵ », affirme Calle. L'artiste ne se laisse pas, toutefois, dominer longtemps. Avant de quitter Henri B., Calle sort la *Leica* et fait ouvertement ce qu'elle faisait auparavant en cachette. Elle le photographie contre sa volonté⁴⁴⁶. Elle reprend ainsi la filature d'Henri B. en plein jour, au milieu de la foule, devant lui-même. L'audace du geste de l'artiste transmet un message très clair : elle veut lui faire payer non seulement de l'avoir démasquée, mais aussi d'avoir mis ce qu'elle considère comme « *une fin banale à cette histoire banale*⁴⁴⁷ ». Calle renverse ainsi, encore une fois et définitivement, la situation, s'affirmant devant Henri B. en tant que détective, suiveuse, prédatrice et lui montrant qu'elle n'a feint la timidité que pour mieux le contrôler. Calle ne veut lui permettre ni le dernier mot ni, surtout, la dernière photo.

En fait, les deux photos choisies par Calle pour illustrer cette fameuse rencontre renforcent la violence intrinsèque de l'acte photographique et font un drame de la situation. Sur la première image très floue, Henri B., pris au dépourvu, cache son visage avec sa main. Évidemment, Calle tâchait de révéler son identité en le photographiant de face pour le démasquer, lui aussi, en tant que victime ou amoureux. En conséquence, sa main, et non pas sa figure, en constitue le point focal (Figure 2.4). Malgré les efforts agressifs de la suiveuse, Henri B. réussit à protéger son anonymat. La deuxième photo, également bougée et noire – l'artiste n'ayant pas eu le temps de bien calibrer son appareil, de bien viser –, représente Henri B. de dos « s'éloign[ant] sous les arcades⁴⁴⁸ ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Là, Henri B. se fâche, « il met sa main devant son visage pour le cacher et s'écrie : "Non, ça n'est pas du jeu !" » (p. 57). Calle continue quand même de le photographier de dos alors qu'il s'éloigne.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴⁸ *Ibid.*



Sophie CALLE
Suite vénitienne, 1983

Figure 2.4

Elle est preuve du fait que l'artiste-prédatrice inlassable, qui a *déjà* suivi Henri B. à Paris et qui est partie en Italie pour être auprès de lui, n'est pas en mesure de s'arrêter. Après la rencontre, elle continue à photographier sa proie à la va-vite, sans hésiter, jusqu'à ce qu'il disparaisse de son champ visuel. Calle laisse entendre de cette manière qu'elle continuera à le faire *ad infinitum* peut-être, dans l'esprit d'Henri B. sinon en réalité⁴⁴⁹. Impossible de croire à l'apparente innocence de celle qui note dans son journal « *Je ne voudrais pas l'agacer, lui déplaire*⁴⁵⁰ », après l'avoir tué symboliquement dans un duel érotique, meurtrier, paroxystique qu'elle seule a provoqué. Sans doute, Calle est prête à tout pour réaliser une œuvre d'art.

L'éthique de la filature artistique

Sophie Calle n'est pas la première à faire de la filature un projet artistique. De fait, en ce qui concerne la méthodologie, la documentation et la réalisation, ses filatures s'apparentent intimement à celles effectuées par l'artiste américain Vito Acconci une dizaine d'années plus tôt. Acconci, surnommé « le parrain de la transgression »⁴⁵¹ pour ses performances de la fin des années 1960 et des années 1970⁴⁵², met en jeu de façon radicale les frontières entre le

⁴⁴⁹ Dans les jours qui suivent la rencontre, Calle réfléchit au nouveau rapport qui s'est établi entre elle-même et Henri B. Elle se dit qu'« *il doit être inquiet, se demander si je suis là, derrière lui – maintenant il pense à moi* » (*ibid.*, p. 62). Depuis lors, Calle sera sans doute la petite ombre suivant Henri B., se faufilant furtivement derrière lui où qu'il puisse aller. Il ressentira sa présence derrière lui sur chaque boulevard parisien comme dans chaque recoin de Venise. Toujours, il aura peur d'elle, de sa démesure, de sa volonté de pousser la filature encore plus loin, encore plus près. Quand il pensera à Venise, il pensera forcément également à elle. La filature artistico-criminelle entreprise par Calle s'éternisera ainsi dans son esprit. D'ailleurs, on ne peut pas faire autrement que de se demander si ce n'était pas le plan de l'artiste, dès le début.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵¹ Voir l'entretien avec Vito Acconci intitulé « Interview with the Godfather of Transgression, a Pioneer of Performance » réalisé par *designboom* le 21 mai 2006 à l'adresse web suivante : < <http://www.designboom.com/eng/interview/acconci.html> >, consulté le 4 février 2012.

⁴⁵² Par exemple, lors d'une performance intitulée *Seedbed* (1972), Vito Acconci, caché sous une rampe de la galerie Sonnabend à New York, s'est masturbé huit heures par jour pendant deux semaines, tout en murmurant au microphone ses fantaisies sexuelles (qui portaient le plus souvent sur les visiteurs de la galerie). Pour en savoir

privé et le public, entre son corps et celui des spectateurs, entre ce qui est acceptable et ce qui frôle le pornographique, l'illicite, le transgressif. Dans le cadre de l'œuvre *Following Piece* (1969) – sans doute un projet qui a marqué les *Filatures parisiennes* et à *Suite vénitienne* –, il a suivi chaque jour un inconnu différent choisi par hasard dans les rues de New York⁴⁵³. À la différence de Calle, qui dans les *Filatures parisiennes* affichait une attitude nonchalante et ne se souciait pas trop de perdre de vue ses inconnus, Acconci menait à bout scrupuleusement chaque filature très organisée⁴⁵⁴ : par exemple, le 10 octobre 1969, il a patienté devant la joaillerie Franklin & Simon pendant les heures de travail de la personne suivie du jour, une femme à la robe bleue, pour ensuite la « raccompagner » chez elle, le soir ; le jour suivant, il a fait plus d'une heure de trajet en métro avec une femme en manteau orange après l'avoir

plus sur ses pratiques transgressives, voir le premier catalogue raisonné à son sujet intitulé *Vito Acconci : Diary of a Body 1969-1973* (2004).

⁴⁵³ Voir l'article « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste » de Cécile Camart pour les liens concrets qui existent entre le projet de Calle et les filatures menées par Vito Acconci.

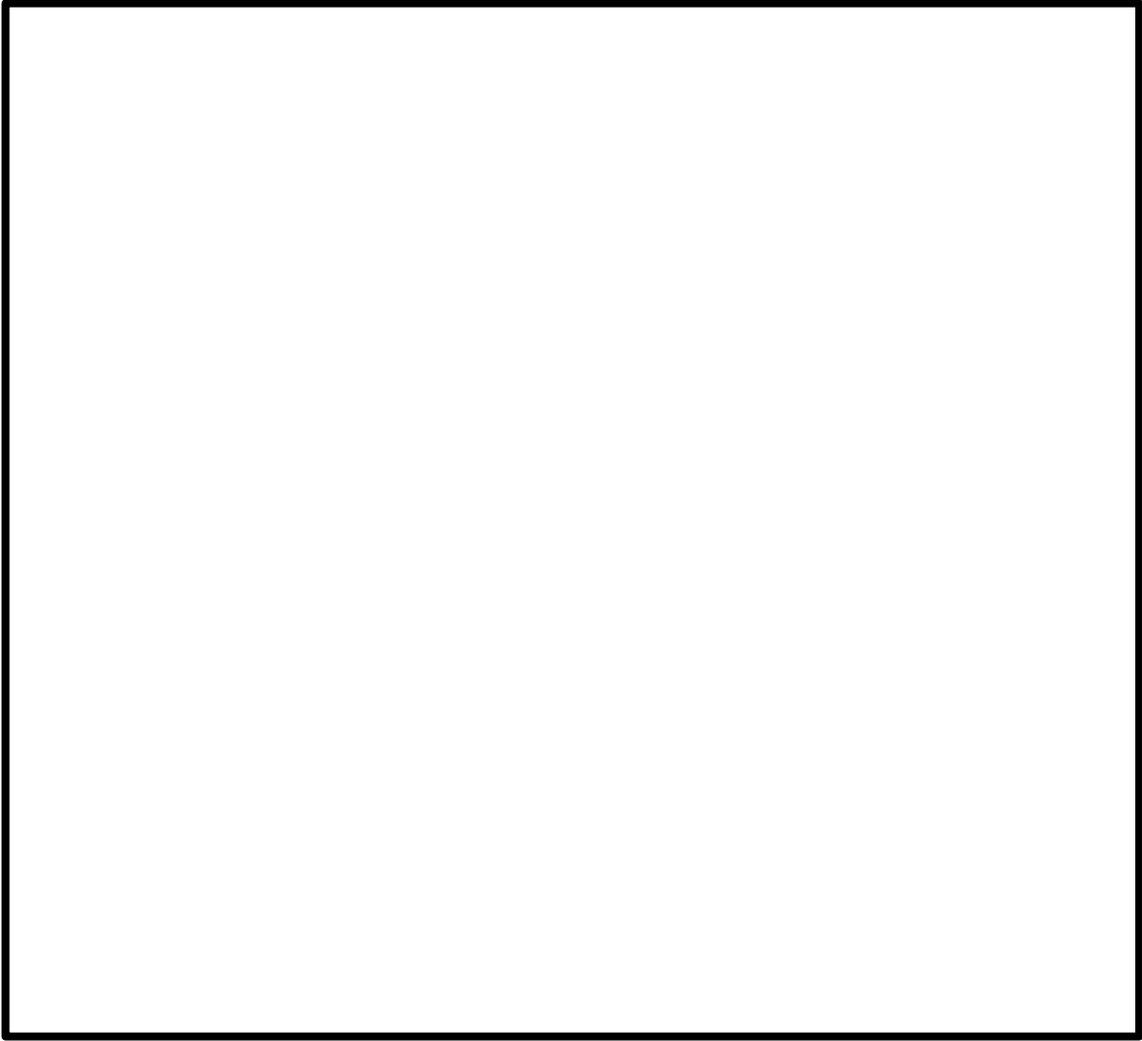
⁴⁵⁴ Accoci définit le cadre de l'expérience – qui s'est déroulée à New York entre le 3 et le 25 octobre 1969 – comme suit : « Chaque jour, je choisis, au hasard, une personne qui marche dans la rue. Je suis une personne différente chaque jour ; je continue à suivre la personne choisie jusqu'à ce qu'elle entre dans un espace privé (domicile, bureau, etc.) où je ne peux pas entrer » (*Vito Acconci : Diary of a Body 1969-1973*, p. 76). Je traduis librement, « Each day, I pick out, at random, a person walking in the street. I follow a different person everyday; I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I can't get in. »

En somme, Acconci a poursuivi quatorze hommes et sept femmes. Dans le rapport, ils sont identifiées par leurs vêtements : l'homme au costume, la femme au manteau noir, la femme à la robe bleue, etc. Dans son article « Performance, Video and the Rhetoric of Presence », Susan Wagner note un déaccord intéressant entre les définitions du privé et du public d'Acconci et celles de la loi américaine : « Les paramètres spatiaux raisonnables qu'Acconci établit dans cette œuvre, paramètres selon lesquels une personne est “en public” quand elle est dans la rue et “en privé” quand elle est à l'intérieur d'un bureau ou d'un domicile, ne s'accordent pas avec les définitions légales du privé, définitions qui entrent en jeu dans l'essai important de Samuel Warren et Louis Brandeis, “The Right to Privacy”, Harvard Law Review 4, no. 193 (1890). Comme l'explique Robert C. Post, une intrusion dans la vie privée d'un individu n'a pas lieu quand les barrières spatiales sont violées mais plutôt quand la “personnalité sociale” [de cet individu-là], telle que la confirment les “règles civiles”, est atteinte. Voir l'article de Post, “The Social Foundations of Privacy: Community and Self in the Common Law Tort,” California Law Review 77, no. 5, (October 1989) » (*October*, 91 (hiver 2000), p. 62). Je traduis librement : « The commonsensical spatial parameters Acconci establishes in the program for the piece, which understand a person as “in public” when on the street and “in private” when inside an office or dwelling, do not accord with U.S. legal understanding of the private, which has come into play in the wake of the milestone essay by Samuel Warren and Louis Brandeis, “The Right to Privacy,” Harvard Law Review 4, no. 193 (1890). As explained by Robert C. Post, an intrusion on an individual's privacy occurs not when spatial barriers are violated but when “social personality,” as upheld by “civility rules,” is injured. See his “The Social Foundations of Privacy: Community and Self in the Common Law Tort,” California Law Review 77, no. 5, (October 1989) ».

De toute évidence, la frontière entre ce qui est considéré comme « le privé » et ce qui constitue « le public » n'est pas étanche.

suivie au centre-ville où elle s'était occupée pendant trois heures à faire du shopping chez Fred Braun, Expriment One, Eighth St. Bookstore et Michele ; quelques jours plus tard, il a observé bouquiner et traîner de midi jusqu'en fin d'après-midi un homme en veste taupe. Comme le fera plus tard l'artiste-détective de *Suite vénitienne*, Acconci notait méthodiquement et froidement les détails de chaque promenade doublée – l'heure, le lieu, les activités du suivi – dans un rapport-itinéraire.

Ce qui distingue les filatures d'Acconci de celles de Calle est le geste photographique dont elles découlent. À l'encontre de Calle, qui suivait Henri B. et les Parisiens choisis armée d'un appareil photo, Acconci ne photographiait pas ses « victimes » directement. Betsy Jackson, une photographe embauchée par l'artiste, documentait les filatures au fur et à mesure qu'elles se déroulaient et cela, d'une distance convenable. Les personnages suivis de *Following piece* étaient donc, à vrai dire, doublement doublés, premièrement par l'artiste et ensuite par la photographe documentariste. Toutefois, plus importantes encore que le dispositif de documentation employé par Acconci, sont les photos de *Following piece* elles-mêmes : elles montrent non seulement les personnes suivies, mais aussi le suiveur, dans le même cadre, sous la même lumière, dans le même décor (Figure 2.5). Ainsi, elles illustrent explicitement le geste prédateur de la filature. Du court intervalle facilement franchissable séparant le prédateur et sa proie naît forcément un sentiment de danger et de menace, de meurtre possible. Mais en même temps que chaque photo viole l'intimité de ceux qui sont suivis, elle saisit aussi le criminel sur le fait et l'accuse directement de son délit.



Vito ACCONCI
Following Piece, 1969

Figure 2.5

Chez Calle, c'est le même danger, le même meurtre symbolique, mais la criminelle ne se laisse pas voir. Le lecteur-spectateur de *Suite vénitienne* n'a droit qu'à un seul cliché de l'artiste, sûrement monté après, qui ne révèle rien sur l'entreprise investigatrice de celle-ci, à part son apparente facticité : Calle vêtue en costume de détective donne à manger aux pigeons devant la basilique Saint-Marc⁴⁵⁵. En photographiant Henri B. elle-même, Calle force le lecteur-spectateur à voir la filature à travers ses yeux, de sa propre perspective, tout en oubliant la présence menaçante de la détective-prédatrice. Puisque Calle n'apparaît en tant que suiveuse sur aucune des photos, le danger de ses projets est facilement voilé par l'artiste et ignoré ou oublié par ses lecteurs-spectateurs. D'autant plus que certains, comme Baudrillard par exemple, décrivent ses projets de façon tellement romantique qu'ils les dépouillent de tout ce qui pourrait être malsain, critique, audacieux.

Baudrillard trahit son paternalisme en closant son texte « Please Follow Me » sur l'image d'une femme évanouie. D'après lui, « rien n'est plus beau, puisque c'est toujours à la fois pour se surprendre à jouir et pour échapper au plaisir, pour séduire et pour échapper à la séduction⁴⁵⁶ » qu'une femme perd connaissance. Baudrillard réduit de façon très poétique *Suite vénitienne* à cette image-là, car, pour lui, « la filature fait s'évanouir l'autre dans la conscience de qui le suit [...] Venise est une ville évanouie [...] et la photographie est elle-même un art de la disparition⁴⁵⁷ ». Malgré le voyeurisme auquel elle se livre, malgré la démesure de ses démarches détectives, pour Baudrillard, comme sûrement pour bien d'autres,

⁴⁵⁵ Une fine analyse des photos de *Suite vénitienne* révèle un troisième autoportrait de l'artiste (en plus de l'image de l'ombre derrière le petit chasseur et de la photo de Calle donnant à manger aux pigeons) : c'est un autoportrait voilé puisqu'il ne représente pas Calle elle-même, mais une femme dans le train, cachée derrière un mur, jetant en regard furtif dans la couchette. Calle surprend la jeune espionne du train à observer les autres passagers et décide de la photographier à son insu. En ce faisant, l'artiste se dédouble : par le biais de cette jeune femme, elle se montre en train de regarder.

⁴⁵⁶ Jean Baudrillard, « Please Follow Me », p. 93.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

Calle ne pourra jamais être menaçante. Telle la fille de joie, elle n'est qu'une errante dans la rue, vulnérable, un point de fuite et un point focal du désir. En dépit des risques qui se dégagent des projets de Calle, l'idée d'être poursuivi à travers la ville dans le noir par une belle mystérieuse plaît décidément à plusieurs.

Sans considérer les enjeux sexuels différents soulevés par les projets respectifs de Calle et d'Acconci, c'est la mise en récit – ou plus précisément l'absence de récit de la part d'Acconci – qui les sépare. Tom McDonough, pour qui Acconci est l'exemple clé du flâneur contemporain, souligne le fait que le rapport-itinéraire froid et dépourvu d'émotions de *Following Piece* ne révèle aucun signe de la subjectivité de l'artiste :

Ne vous est accordé aucun accès privilégié à l'état d'esprit d'Acconci. De plus, une ambiguïté parlante est produite par le fait qu'aucune explication narrative n'est offerte pour ses actions. Nous sommes contraints à rester incertains au sujet des motivations de l'artiste : est-il un détective qui observe un suspect, ou bien est-il un sociopathe qui traque sa proie ?⁴⁵⁸

Il est presque impossible de déceler de la documentation des filatures new-yorkaises les intentions de l'artiste. D'un côté, on croit Acconci sur parole – il a entrepris la filature pour explorer les limites entre le privé et le public –, de l'autre, face aux images qui le représentent en train de traquer insidieusement des hommes et des femmes innocents, il est impossible d'être insensible à ce que le critique James Trainor juge « la nature indéniablement agressive et prédatrice de ses poursuites⁴⁵⁹ ».

⁴⁵⁸ Tom McDonough, « The Crimes of the Flaneur », p. 108. Je traduis librement : « We are given no privileged access to Acconci's state of mind. Moreover, this absence of narrative explication for his actions produced a telling ambiguity in Acconci's undertaking, for we are constrained to remain unsure of his motivation : Was he the detective observing his suspect, or was he the sociopath stalking his mark ? »

⁴⁵⁹ James Trainor, « Walking The Walk : The Artist As Flaneur », p. 88. Je traduis librement : « the aggressive, predatory nature of his pursuits was undeniable ».

Le rapport-itinéraire neutre fait contraste avec les photos convaincantes et carrément violentes de *Following Piece* ; le tout contribue à l'ambiguïté éthique du projet. Par son commentaire, McDonough suggère indirectement qu'une « explication narrative » aurait pu éclaircir l'entreprise provocatrice d'Acconci : si l'artiste avait tissé une histoire autour de ses filatures, s'il s'était inventé des motivations ou des raisons d'agir, il aurait doté son projet d'une intention repérable, peut-être même justifiable. Il aurait *humanisé* son projet. Puisqu'il a refusé la narration, le spectateur et les critiques doivent tirer leurs propres conclusions au sujet de son œuvre. Paradoxalement, Acconci en contrôle par ce moyen la réception. Au lieu de nier ou même de commenter la nature froide et les connotations prédatrices de son geste, il décide de les exploiter.

La « narration explicative » se révèle la technique artistique la plus rusée et l'outil critique par excellence de Calle. À l'encontre des filatures entreprises par Acconci dont chacune se résume succinctement en quelques images horodatées, la filature d'Henri B. repose entièrement sur la narration et la mise en scène : elle est autant à imaginer à partir du récit que Calle en fait qu'elle est à contempler sur les photos de documentation de la détective. En notant ses propres désirs, ses pensées et ses peurs en plus des faits observés de la poursuite, Calle finit par transformer en pseudo-polar romantique une filature qui aurait dû lui valoir sinon une condamnation pénale pour harcèlement, du moins une ordonnance restrictive d'interdiction de contact avec Henri B. De plus, elle arrive à donner du corps et une trame littéraire à une entreprise d'observation et de surveillance dangereuse qui aurait autrement semblé tout à fait malsaine. D'après Sheena Wagstaff, l'histoire d'amour jouée dans *Suite vénitienne* est un prétexte saisi habilement par Calle pour se permettre de suivre Henri B. : « Il

est clair que l'existence d'Henri B. est d'une importance limitée aux préceptes de sa quête. Celui-ci sert uniquement de point focal (mâle) pour sa performance⁴⁶⁰. » Alors qu'il est peut-être injuste d'ignorer la spécificité de l'homme du « destin » de l'artiste, il est évident que ce qui importe pour Calle, c'est de réaliser un projet d'espionnage à Venise. Ses démarches dites scientifiques et ses ruminations d'apparence romantiques ne servent qu'à faire entrer le tout – y compris la nature transgressive de son geste créateur – dans le cadre de la représentation.

Des filatures effectuées par Calle à Paris comme à Venise surgit alors un certain portrait des qualités et des priorités de l'artiste : surtout, Calle désire la *maîtrise* – maîtrise de la personne suivie comme de la forme, du fond et des enjeux de ses projets. Bien sûr, Calle peut se dire « *soumise*⁴⁶¹ » et « à *[l]a disposition*⁴⁶² » d'Henri B, mais elle ne l'est que selon les règles de son propre jeu. Elle peut se plaindre de la « fin banale à cette histoire banale⁴⁶³ » sans laisser transparaître que c'est elle qui l'a orchestrée et que l'histoire n'est point achevée. Elle peut gagner la confiance des lecteurs-spectateurs en témoignant de ses propres doutes – « *Ma journée s'est déroulée dans l'égarement. Suis-je en train de renoncer ?*⁴⁶⁴ » – et en déjouant la nature voyeuse et perverse de la prise de vue illicite – « *Je désire simplement le regarder à la dérobée, le photographe*⁴⁶⁵ » –, mais cela atténue peu le danger de ce qu'elle fait.

⁴⁶⁰ Sheena Wagstaff, « Such is My Pleasure, Such is My Will », p. 35. Je traduis librement : « It is clear that [Henri B.'s] existence is of limited importance to the precepts of her quest, except as a (male) focal point for her own performance. »

⁴⁶¹ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, p. 12.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

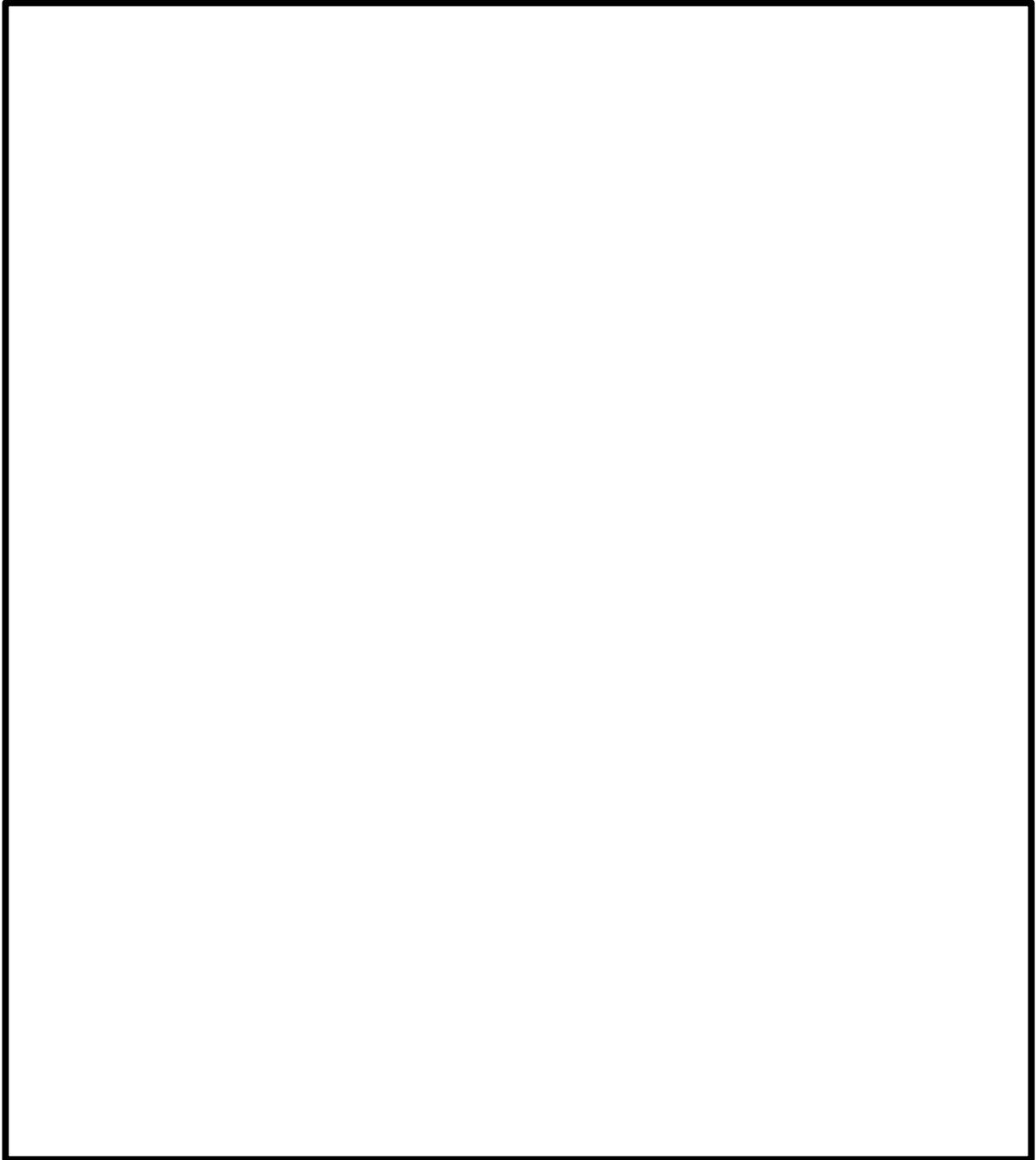
L'objectivité et le soin prétendus de l'entreprise détective sont ses alibis, et le destin, que Calle invoque de nombreuses fois dans *Suite vénitienne*, le destin qui semble lui servir de moteur de création, se révèle en fin de compte une explication rassurante à ses projets. Quoi de mieux que les prémisses de la fatalité amoureuse pour disculper la flâneuse criminelle de ses méfaits ?

Viol avec une caméra

Dans un film documentaire lancinant et didactique intitulé *Rape* (1969), Yoko Ono illustre très littéralement les enjeux dangereux de l'observation. Enregistré dans la perspective instable du caméscope brandi par Nic Knowland, assaillant et caméraman fidèle d'Ono et de John Lennon, ce film déconcertant documente la filature de plus en plus effrayante d'Eva Majlata, une jeune femme hongroise résidant illégalement en Grande-Bretagne. Accostée comme par hasard dans le cimetière Highgate, elle est poursuivie par Knowland à travers Londres. Au début, Majlata semble gênée et même un peu enchantée d'être filmée – elle se croit prise pour une star –, mais quand Knowland refuse de répondre à ses questions, certes posées en allemand et en italien puisque la Hongroise ne parle pas anglais, la situation dégénère et Majlata prend peur. Elle tente de s'évader de son poursuivant inlassable qui la traque jusque chez sa sœur, s'enferme avec elle dans l'appartement et la filme, de très près, sans s'arrêter. Le film se clôt sur l'image de la femme, recroquevillée par terre, impuissante contre l'assaut du caméscope, exténuée, exaspérée (Figure. 2.6).

Le scénario de *Rape*, publié dans la revue *Film Quarterly* en 1989, se borne à l'essentiel : « Viol avec un caméscope⁴⁶⁶. » Tandis qu'Ono s'exprime en très peu de mots au sujet du film, John Lennon l'aborde sous un angle politique, affirmant lors d'une conférence de presse à Vienne que « ce qui arrive à la fille sur l'écran, est également en train de se passer

⁴⁶⁶ Cité par Scott MacDonald dans *Avant-Garde Film : Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 21. Je traduis librement : « Rape with camera. »



Yoko ONO
Rape, 1969

Figure 2.6

dans la république du Biafra, au Vietnam, partout⁴⁶⁷ ». Tout en soulignant la vulnérabilité féminine, le film présente un commentaire puissant sur le pouvoir omnipotent des médias et la violence qu'exercent les modes de surveillance sur les personnes observées⁴⁶⁸. *Rape* met également en évidence le danger auquel s'expose une femme quand elle se promène seule dans la rue. Majlata et son harceleur croisent de nombreux passants qui ne remarquent rien d'anormal dans le rapport entre la proie et son prédateur, passants incapables de reconnaître la lueur de panique dans les yeux de la jeune femme, passants qui ne font rien pour la secourir, qui laissent se dérouler en plein jour ce viol aussi réel que métaphorique et qui décident de ne pas intervenir. En plus de rendre visuelle l'agression d'une femme par le regard masculin⁴⁶⁹, le film hypnotique expose le désir des spectateurs de regarder jusqu'au bout le déroulement d'un événement terrifiant. C'est une théâtralisation efficace et mémorable des dangers fondamentaux de la prise de vue.

Le film documentaire d'Ono sert en quelque sorte de précurseur, plus ou moins lointain, aux projets de filature de Sophie Calle et aux journaux extimes d'Annie Ernaux. Le lien le plus évident qui s'esquisse entre les œuvres disparates de ces trois femmes – film documentaire, investigation pseudo-détective artistique, écriture journalistique pseudo-ethnographique – concerne la navigation transgressive dans la ville contemporaine. En mettant en scène la filature réelle et violente d'une femme à Londres, en poursuivant et en

⁴⁶⁷ Je traduis librement : « We are showing how all of us are exposed and under pressure in our contemporary world. This isn't just about the Beatles. What is happening to this girl on the screen is happening in Biafra, Vietnam, everywhere. » D'après Karen O'Rourke, ces paroles ont été prononcées par Lennon après la première du film sur la chaîne *Austrian TV* au mois de mars 1969 (*Walking and Mapping : Artists as Cartographers*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013, p. 224.)

⁴⁶⁸ C'est bien sûr Michel Foucault qui est l'expert du pouvoir oppressif du regard. Voir *Surveiller et punir* (1975), où il trace l'évolution du regard panoptique et culpabilisateur de la loi.

⁴⁶⁹ Voir, par exemple, l'article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey.

photographiant un homme à Venise, et en jugeant les inconnus croisés dans la rue à Paris, Ono, Calle et Ernaux, respectivement, rendent visuel, ou bien littéraire, le fin et périlleux cheminement de l'observation vers la surveillance décrit par Marta Gili. Cependant, là où *Rape* est illustratif et irrévocable, là où *Rape* reproduit les enjeux de pouvoir classiques entre l'homme et la femme, les œuvres de Calle et d'Ernaux sont plus subtiles, peut-être même plus critiques, jouant sur le même danger qu'Ono mais de manière moins spectaculaire.

Par exemple, le caméraman qui terrorise Majlata dans le cimetière et sur les avenues comme dans l'appartement de sa sœur ne s'arrête devant aucune porte. Chez Ono donc, le caméscope, une arme masculine, pénètre l'intime, un lieu sacré et aux connotations féminines. Knowland fait ainsi incontestablement *mal* à la jeune femme qu'il a choisie comme victime. Sans aucun doute, il l'agresse. En se limitant, du moins dans *Suite vénitienne*, *Journal du dehors* et *La vie extérieure*, à l'exploration du dehors, de la rue, Ernaux et Calle, quant à elles, renversent la dichotomie de l'intérieur et de l'extérieur et compliquent les rapports entre les sexes. Elles effectuent leurs projets de photographie indiscrete du réel au sein du public pour s'emparer d'un domaine qui n'est pas le leur, d'un espace auparavant interdit aux femmes. Grâce à la prétendue neutralité de leurs pratiques d'observation et à la rigueur de leurs méthodes qui se veulent scientifiques, grâce également au romantisme inné de la pose de flâneuse qu'elles assument toutes les deux, la violence que commet Calle contre Henri B. ou qu'exerce Ernaux sur les inconnus dévisagés est moins explicite, plus facile à refuser. L'artiste et l'écrivaine se construisent comme des créatrices habiles, prévoyantes et rusées auxquelles on ne peut d'apparence presque rien reprocher.

Finalement, ce qui lie Calle et Ernaux à Ono est le geste créateur risqué dont leurs œuvres découlent. Que ce soit au niveau de la conception de l'idée, de l'exécution du projet ou de l'œuvre achevée, les trois femmes soulèvent la question de l'éthique de la création. Dans un article intitulé « Exploitation Meets Direct Cinema », Joan Hawkins met en parallèle le film d'Ono et la proposition surréaliste souvent citée d'André Breton, notamment, celle de « descendre dans la rue et tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule⁴⁷⁰ ». D'après elle, tout comme les manifestations surréalistes de Breton, les œuvres d'art expérimental d'Ono « démontrent un certain besoin déclaré de victimes⁴⁷¹ ». Les filatures parisiennes de Calle et les journaux extimes d'Ernaux le font aussi, c'est-à-dire, qu'ils emmêlent des innocents dans la toile hideuse et magnifique de la création artistique. Justement, c'est à la demande d'Ono que le caméraman de *Rape* se sert de son propre outil de travail comme d'une arme pour obliger Majlata « à l'aider de faire un film, à créer un récit⁴⁷² » contre sa volonté. C'est Calle qui décide d'élaborer une œuvre autour de son propre désir criminel et effréné de dépister Henri B. à Venise. C'est Ernaux qui de son œil candide, impitoyable et sceptique parcourt le monde autour d'elle simplement pour voir où et comment les traces volées de la réalité peuvent « servir ». Le tout, dans le but de réaliser des œuvres d'art.

Il est vrai que par le biais de *Rape* Ono exploite ouvertement et dramatiquement ce qu'Ernaux nomme, dans *La vie extérieure*, « la partie noire de l'art⁴⁷³ » et ce que Catherine

⁴⁷⁰ André Breton, *Œuvres complètes – I*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 782-783.

⁴⁷¹ Joan Hawkins, « Exploitation Meets Direct Cinema : Yoko Ono's *Rape* and the Trash Cinema of Michael and Roberta Findlay », *Cutting Edge : Art-Horror and The Horrific Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 117. Je traduis librement : « demonstrates a certain stated need for victims ».

⁴⁷² *Ibid.*, p. 121.

⁴⁷³ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, p. 20.

Mavrikakis désigne « le danger de la littérature⁴⁷⁴ », mais de toute évidence Calle et Ernaux, travesties en incarnations féminines du flâneur duplice, critique et criminel de McDonough, touchent elles aussi à la violence de la création. La mise en scène soignée de leurs projets ne voile-t-elle pas, à vrai dire, le caractère sacrificiel de leurs pratiques artistiques respectives ?

⁴⁷⁴ Catherine Mavrikakis, « Duras aruspice », préface à Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime. Christine V.*, Montréal, Éditions Hélioïtrophe, 2006, p. 39.

CHAPITRE 3

JOUER À LA VICTIME*

· Une première version de certaines parties de ce chapitre a été publiée en anglais sous le titre « Rewriting the Feminine : Sophie Calle and Annie Ernaux Experience and Exploit the Absolute Crime », *Experiment and Experience : Women's Writing in French 2000-2010*, sous la direction de Gill Rye et Amaleena Damlé, Oxford, Peter Lang, coll. « Studies in Contemporary Women's Writing. Vol. 1 », 2013, p. 43-57.

Je ne dois pas oublier que je n'éprouve aucun sentiment amoureux pour Henri B.

Sophie CALLE, *Suite vénitienne*, 1983

Compte tenu de tous les hommes – amants, ex-amants, maris, ex-maris, prétendants et amoureux imaginés – qui traversent les corpus d'Annie Ernaux et de Sophie Calle, il ne serait pas faux d'avancer que l'amour brûlant, inépuisable, despotique ou sentimental est le sujet par excellence des œuvres de ces artistes. De fait, comme nous avons déjà pu le constater dans le chapitre précédent, ni l'une ni l'autre n'échappe à son emprise : les trajets extérieurs de l'écrivaine et de l'artiste sont régis par les règles de l'attraction magnétique, par la force « qui s'exerce entre corps chargés électriquement⁴⁷⁵ ».

Pourquoi, sinon que par l'espoir de vivre un amour, Ernaux se serait-elle sentie déçue et humiliée du fait que le jeune pickpocket qui l'a frôlée un jour à la sortie du métro ait démontré « tant de maîtrise, d'habileté, de désir⁴⁷⁶ » à l'égard de son sac à main « et non [de son] corps⁴⁷⁷ » ? Pourquoi, sinon que par peur d'agir sur ses attirances, Calle se serait-elle imposée la règle impérative suivante avant d'entamer ses filatures parisiennes : « Ne pas suivre des personnes dont je désir[e] faire la connaissance⁴⁷⁸ » ?

⁴⁷⁵ Paul Robert, « Attraction » dans *Le Grand Robert de la langue française – version numérique (2005-2013)*, < [http://gr.bvdep.com/version-1/login .asp](http://gr.bvdep.com/version-1/login.asp) >, consulté le 30 novembre 2012.

⁴⁷⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 102.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Cité par Cécile Camart « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », p. 56. Camart a tiré cette citation de l'article « Du dispositif en photographie » d'Alain Bergala et de Jean-Pierre Limosin publié dans *Les cahiers du cinéma*.

De toute évidence, Ernaux et Calle traversent la vie sous le signe du désir. Pour l'une comme pour l'autre, « je suis » signifie autant suivre (les aléas du sort, le bel étranger) qu'exister, et le va-et-vient des gens croisés dans la rue est un jeu érotique de regards et du pouvoir. L'amour charnel et émotif qui semble occuper les esprits de l'écrivaine et de l'artiste s'infiltré aussi, presque sans censure ou discernement quelconque, dans chacune de leurs œuvres. Ernaux et Calle y dévoilent les circonstances intimes de leurs liaisons aussi bien que les profondeurs de leurs propres émotions. Quelle que soit leur expérience de l'amour, ni l'une ni l'autre ne montre aucun scrupule dans le récit qu'elle en fait, le désir de créer étant peut-être trop fort. Ce chapitre se propose d'examiner très généralement le rôle de la souffrance amoureuse dans les œuvres de Sophie Calle et d'Annie Ernaux afin de déceler les rapports compliqués de pouvoir qui s'y jouent, et ce, sur la scène publique.

L'amoureuse (contemporaine). Écrire le plaisir érotique au féminin

Je l'ai appelé à une heure du matin, soupçonnant qu'il ne serait pas couché. Puis j'ai essayé tous les quarts d'heure jusqu'à ce que je tombe sur lui à trois heures.

Catherine CUSSET, *Jouir*, 1997

Au cours de l'une de nos premières conversations après que j'eus accédé à son journal intime, je m'étais surprise en train d'annoncer sur un ton de caprice que je ferais bien appel à la chirurgie esthétique : ne devais-je pas compter maintenant avec des rivales de vingt ans ?

Catherine MILLET, *Jour de souffrance*, 2008

Pendant ce printemps dernier qui a été le plus fleuri que Montréal ait connu depuis que j'y suis installée, je me suis terrée chez moi pour regarder la télévision du lever au coucher parce que je savais que te surprendre gambadant sur le Plateau dans une vie qui continuait sans la mienne m'aurait achevée.

Nelly ARCAN, *Folle*, 2004

Dans la partie intitulée « Justifications » du *Deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir identifie trois figures féminines – la narcissiste, l'amoureuse et la mystique – qui

« convertissent leurs prisons en cieux de gloire⁴⁷⁹ » et, ce faisant, réussissent d'une certaine façon à échapper aux épreuves de la féminité. D'après Beauvoir, chacune d'entre elles finit par oublier la tyrannie patriarcale qui régit depuis toujours la vie des femmes en se consacrant tout entière à elle-même, à l'homme en général, et à Dieu, respectivement. Tandis qu'elles peuvent être dites affranchies puisqu'elles ne ressentent pas de façon accrue les pressions de la vie conjugale et ne sont pas attentives au devoir maternel, Beauvoir conclut que leur liberté n'est que prétendue car elles ne s'accomplissent pas authentiquement, elles n'agissent pas de façon concrète sur le monde : « Mais en soi ces efforts de salut individuel ne sauraient aboutir qu'à des échecs ; ou la femme se met en rapport avec un irréel : son double, ou Dieu ; ou elle crée un irréel rapport avec un être réel ; elle n'a en tout cas pas de prise sur le monde ; [...] ; sa liberté demeure mystifiée⁴⁸⁰. » De toute évidence, la narcissiste, l'amoureuse et la mystique s'évadent du réel par l'illusion.

Comme elle représente en quelque sorte l'archétype de la féminité, l'amoureuse est certainement la plus reconnaissable des rêveuses beauvoiriennes. La description que la théoricienne féministe en fait est d'autant plus intéressante que cette figure intemporelle-là est omniprésente dans les arts littéraires et plastiques. Par exemple, elle apparaît comme l'idéal féminin dans les œuvres canoniques de la tradition littéraire française, telle Cécile de Volanges des *Liaisons dangereuses* (1782), la belle jeune fille naïve perdue dans l'attente de son prince charmant ou telle l'Esmeralda imaginée par Victor Hugo, la créature ravissante et d'une parfaite bonté, prête à tout pour l'homme qu'elle aime. Dans les œuvres littéraires signées par des femmes à travers les siècles, l'amoureuse vit plus difficilement le dévouement à son bien-

⁴⁷⁹ Je transforme l'extrait suivant légèrement en le mettant au pluriel : « convertir sa prison en un ciel de gloire ». (Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, p. 516.)

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 584.

aimé. *La princesse de Clèves* (1678) de madame de Lafayette en constitue l'exemple le plus illustratif et le plus souvent cité : afin de ne pas transgresser les règles de la morale de son époque et de son milieu, afin de ne pas transgresser non plus sa propre morale, madame de Clèves, tiraillée entre ses obligations et la promesse d'une romance, finit par se cloîtrer. Les aventures romantiques contées par George Sand, elle-même surnommée « l'amoureuse⁴⁸¹ » pour ses nombreuses liaisons, donnent un aperçu des contraintes sexuelles de l'amour du XIX^e siècle, tandis que l'amour quasi mythique et absolu qui traverse l'œuvre entière de Marguerite Duras, l'écrivaine par excellence de la passion, sert de modèle pour la force destructive du désir féminin inassouvi au vingtième siècle⁴⁸².

Afin de faire ressortir les stéréotypes sexuels des relations amoureuses dites « traditionnelles », Beauvoir caractérise l'amoureuse selon les critères de ce qui est encore aujourd'hui considéré « la perfection féminine » dans les discours du patriarcat : la soumission, la beauté, l'amabilité⁴⁸³. Beauvoir prévient que lesdites « qualités » de l'amoureuse, les soins qu'elle apporte à l'homme qu'elle aime, peuvent très rapidement tourner en obsessions et en paranoïas. Poussée aux limites de l'amour et de la subjectivité,

⁴⁸¹ Voir par exemple l'œuvre qui porte ce titre-là, notamment, *George Sand, l'amoureuse* de Jacques-Louis Douchin.

⁴⁸² Depuis sa venue à l'écriture, Marguerite Duras ne cesse d'écrire au sujet de l'amour, du sexe et de la passion. Alors que les circonstances de l'amour et les personnes qui aiment changent de texte en texte – comme l'indiquent bien les titres de certaines œuvres : *Hiroshima, mon amour*, *L'amante anglaise*, *Le rapt de Lol V. Stein*, *L'amour*, *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord*, entre autres – l'histoire de la passion est toujours la même. Il s'agit à chaque fois d'un amour transgressif, incestueux, obscène, voire impossible. Qui plus est, les héroïnes effacées durassiennes ne vivent pas leurs passions pleinement. Au contraire, elles sont rendues malheureuses par les contraintes sociales qui régissent leurs vies.

⁴⁸³ Selon Beauvoir, les femmes réelles qui se comportent comme des « amoureuses » tâchent d'être accueillantes ; elles cherchent à plaire et semblent abdiquer leur propre plaisir au profit de celui de leurs amoureux : « Ce que la femme souhaite d'abord, c'est servir : c'est en répondant aux exigences de l'amant qu'elle se sentira nécessaire, elle sera intégrée à son existence à lui, elle participera à sa valeur, elle sera justifiée » (*op. cit.*, p. 550). À force de se renier, elles occupent une position paradoxale. Leur amour ne peut jamais être satisfait parce que l'amant suprême qu'elles recherchent n'existe pas : « La femme veut avoir l'homme tout entier, mais elle exige de lui qu'il dépasse tout donné dont la possession serait possible [...] Car l'amante qui demande à l'amant d'être héros, géant, demi-dieu, réclame de n'être pas tout pour lui alors qu'elle ne peut connaître de bonheur qu'à condition de le contenir tout entier en elle » (*op. cit.*, p. 559-560).

celle qui n'existe que par l'amour qu'on lui accorde, « s'effondr[e] dans la contingence⁴⁸⁴ ». L'amoureuse est donc forcément condamnée à une vie tourmentée. Les couleurs romantiques de ses rêves ne peuvent que se révéler plates en réalité.

Actualiser l'amoureuse

Alors que Simone de Beauvoir n'est pas sympathique aux excès de l'amoureuse, ni, d'ailleurs, à ceux de la narcissiste et de la mystique, et qu'elle désigne leurs efforts « ridicules » et « pathétiques »⁴⁸⁵, la théoricienne permet tout de même à ces figures féminines dépossédées d'elles-mêmes, à ces femmes folles et obsédées, un certain pouvoir, soit celui de poursuivre et d'affirmer inéluctablement leurs propres illusions, leurs propres désirs. Malgré leur démesure et leur manque de rapport à la réalité, il est indéniable que les trois « exceptions », selon Beauvoir, au triste sort féminin sont motivées par le plaisir. C'est précisément ici – dans la quête non pas de l'amour mais du plaisir – que la figure abstraite de l'amoureuse beauvoirienne rejoint l'écriture contemporaine des femmes.

Les seuls titres de certaines œuvres publiées depuis les années 1990s par les écrivaines d'expression française – dont, entre bien d'autres, *Passion simple* (1991) d'Annie Ernaux, *Baise-moi* (1993) et *Les jolies choses* (1998) de Virginie Despentes, *La caresse* (1994) et *La nouvelle pornographie* (2002) de Marie Nimier, *Jouir* (1997) de Catherine Cusset, *Dans ces bras-là* (2000), *L'amour, roman* (2003) et *Romance nerveuse* (2010) de Camille Laurens, *Putain* (2001) de Nelly Arcan, *Pornocratie* (2001) de Catherine Breillat, *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001) de Catherine Millet, *L'inceste* (1999) et *Le marché des amants* (2008) de

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 553.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 516.

Christine Angot, et *Amour et autres violences* (2012) de Marie-Sissi Labrèche – suffisent pour indiquer que l'idée du plaisir amoureux ou sexuel se trouve au cœur de l'imaginaire contemporain féminin. D'ailleurs, les trois citations mises en exergue le démontrent très clairement : d'une façon ou d'une autre, les amoureuses de Cusset, de Millet et d'Arcan incarnent toutes – en surface – la « fille naïve [...] prise au miroir de la virilité⁴⁸⁶ », la « narcissiste aliénée dans son moi⁴⁸⁷ », la femme « en panique⁴⁸⁸ » et la « victime volontaire⁴⁸⁹ » caractérisée par Beauvoir⁴⁹⁰. L'héroïne de Cusset, collée au téléphone au milieu de la nuit, est une obsédée ; la narratrice de Millet, jalouse, pique une crise ; « la femme délaissée⁴⁹¹ » représentée par Arcan déprime, elle « n'est plus rien, n'a plus rien⁴⁹² ». Les trois héroïnes ont l'air d'occuper une position subordonnée sur le plan amoureux. Elles semblent s'effacer dans une communion malsaine avec leurs amants, et vivre les diverses conditions de vie pénibles de l'amoureuse telle que la définit Beauvoir.

Néanmoins, il serait faux d'établir une équivalence directe entre la théorie de Beauvoir et les héroïnes littéraires d'aujourd'hui. Des œuvres citées plus haut émerge le portrait d'une nouvelle amoureuse désirante et affranchie, dessinée par les écrivaines contemporaines elles-mêmes. Chez Camille Laurens et Marie Nimier, par exemple, l'amoureuse, qui ressent le besoin de vivre une relation romantique hétérosexuelle, mène résolument la quête de l'homme

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 541.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 549.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 562.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 552.

⁴⁹⁰ Il convient de noter que l'analyse de Beauvoir est à la fois compliquée et problématique puisque la théoricienne assimile de façon très générale le comportement observé des femmes réelles aux représentations artistiques et littéraires de la femme amoureuse. Impossible de savoir si la caractérisation beauvoirienne de l'amoureuse découle des idées préconçues de la féminité – les mêmes idées que Beauvoir tente de mettre en lumière afin de les faire exploser – ou bien, si les actions des femmes amoureuses observées et décrites par celle-ci sont, effectivement, à l'origine de la prolifération littéraire et artistique de Belles au bois dormant, d'Éléonores, de Chloés et de nouvelles Héloïses. Tout en tâchant d'exposer les défauts et les égarements de la réalité féminine, Beauvoir actualise le stéréotype de la femme éprise de passion qui ne vit que pour aimer.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 570.

⁴⁹² *Ibid.*

de sa vie. Elle le fait, cependant, sans aucune culpabilité sexuelle. « Je suis prête, je n'ai plus le choix. Je vais aller voir l'homme que j'aime et qui pense à moi⁴⁹³ », s'exclame la narratrice de *La nouvelle pornographie*, éprise de son éditeur. « Moi ce que je veux, c'est qu'on m'épouse. Que la forme de l'autre, son corps, son sexe, toute sa personne, se moule au plus près sur moi⁴⁹⁴ », explique à son analyste la narratrice de *Dans ces bras-là*. Les héroïnes de Virginie Despentes, par contre, rejettent fermement le rêve d'être princesse. Ce sont des femmes insatiables, existant en dehors des contraintes sexuelles et morales, pour qui baiser, tuer et se masturber relèvent d'un même geste destructeur. Curieusement, elles vivent tout de même selon le mantra suivant : « Quand l'amour se présente, il faut savoir s'y risquer⁴⁹⁵ ». L'amoureuse de Nelly Arcan, la « schtroumpfette⁴⁹⁶ », est carrément une femme-sexe, un bouc émissaire sexuel de la société de consommation. Chez Arcan, les prostituées, les étudiantes, les fréquentes du Cinéma L'Amour et les femmes folles d'hommes qui ne les aiment pas subissent la pression d'être parfaites, blondes, bronzées et jolies car, « après l'effondrement des institutions morales et religieuses, après la table rase historique du devoir, du sacrifice, de l'abnégation de soi-même, bref, de l'ordre établi, il ne rest[e] plus que la beauté pour unir les êtres⁴⁹⁷ ». Les amoureuses de Catherine Cusset et de Catherine Millet sont elles aussi prêtes à tout moment à l'amour physique. Toutefois, au lieu de chercher à établir un contact émotionnel avec leurs partenaires, elles sont catégoriques, objectives face au sexe : *Jouir* rend

⁴⁹³ Marie Nimier, *La nouvelle pornographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 177.

⁴⁹⁴ Camille Laurens, *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L. éditeur, 2000, p. 152. Dans son article « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », Michel Bozon réfléchit aux enjeux sexuels de la session d'analyse représentée par Laurens. Selon Bozon, la narratrice de Laurens a une perception classique et romantique de la sexualité. Pour elle, affirme Bozon, « la sexualité doit cesser d'être la réunion de désirs individuels pour se muer en une réalité supérieure où les limites s'abolissent entre l'un et l'autre » (*Australian Journal of French Studies*, 42.1, hiver 2005, p. 19).

⁴⁹⁵ Virginie Despentes, *Les jolies choses*, p. 13.

⁴⁹⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 43.

⁴⁹⁷ Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 144.

compte « crûment, de A. à Z.⁴⁹⁸ » de la « vie amoureuse et charnelle⁴⁹⁹ » de la narratrice, alors que le texte-bilan *La vie sexuelle de Catherine M.* détaille minutieusement « le nombre », « l'espace » et « l'espace replié » des ébats et des partouzes vécus par l'écrivaine⁵⁰⁰. Quant à Christine Angot, elle sort tout à fait du cadre de la tradition en explorant l'inceste et l'homosexualité de façon implacable et brutale. L'amoureuse angotienne est une femme provocatrice, transgressive, sans frontières et sans tabous, qui fait l'amour pour le décrire après : « Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père⁵⁰¹. » De toute évidence, les différentes incarnations de l'amoureuse issues de la plume des écrivaines contemporaines françaises font contrepoint avec confiance à la déclaration maintenant périmée de Beauvoir : « Il faut à une femme beaucoup de cynisme, d'indifférence ou d'orgueil pour considérer les relations physiques comme un échange de plaisirs où chaque partenaire trouve également son compte⁵⁰². » Les amoureuses contemporaines ne se contentent pas d'être sur un pied d'égalité avec leurs amants, elles tâchent de renverser les rapports de pouvoir, de prendre le dessus.

C'est donc paradoxalement la question du plaisir – non pas l'expérience physique du plaisir, mais son écriture, sa mise en récit – qui permet aux écrivaines contemporaines de se moquer des règles de la bienséance et de faire exploser les contraintes sociales de la vie romantique et sexuelle de leurs précurseurs beauvoiriennes. La liberté sexuelle va de pair, pour elles, avec la liberté d'expression. Michel Bozon explique clairement la spécificité de leur projet créateur : les nouvelles écrivaines traitent de la sexualité et de l'amour « en

⁴⁹⁸ Tiré de la quatrième de couverture de l'édition Folio du texte *Jouir* (Paris, Éditions Gallimard, 1997).

⁴⁹⁹ Aussi tiré de la quatrième de couverture de l'édition Folio du texte *Jouir*.

⁵⁰⁰ Il s'agit des titres des sous-parties de l'œuvre (*La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions du Seuil, 2001).

⁵⁰¹ Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999, p. 26.

⁵⁰² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 547.

première personne⁵⁰³ ». Dans leur article « “Plus tu baisses dur, moins tu cogites” : Littérature féminine contemporaine et sexualité – la fin des tabous ? », Anne Simon et Christine Détrez le confirment :

Parler d'érotisme ou de pornographie dans la littérature contemporaine n'a donc guère de sens si l'on se cantonne à des propos généralisants. La véritable originalité des auteures envisagées ne réside en effet pas dans la transgression affichée, le nombre de partenaires ou la diversité des positions décrites, mais dans le projet d'écriture qui est à l'origine de l'entreprise (auto)fictionnelle⁵⁰⁴.

Autrement dit, le plaisir que Millet, Cusset, Arcan et les autres font vivre à leurs héroïnes ne peut pas être tenu à distance de leurs propres expériences, de leur personne. Elles y sont impliquées intimement.

Étudier l'écriture du plaisir/le plaisir d'écrire

Comme le souligne Diana Holmes, l'amour et l'écriture des femmes sont souvent pensés ensemble car « le désir des femmes de partir à la découverte du monde et de vivre intensément a souvent été traduit [par les écrivaines] au moyen du récit de l'amour passionné⁵⁰⁵ ». Toujours est-il que ce récit change de nuance au fil du temps et se métamorphose selon le contexte social et politique de sa production. Il n'est donc pas surprenant que se développe en tandem avec les nouvelles écritures du sexe et de l'amour un nouveau champ d'étude dont le but est de cibler la nature et la spécificité du plaisir pressant

⁵⁰³ Michel Bozon, *loc. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁴ Christine Détrez et Anne Simon, « “Plus tu baisses dur, moins tu cogites” : Littérature féminine contemporaine et sexualité – la fin des tabous ? », *L'Esprit créateur*, 44.3 (automne 2004), p. 67.

⁵⁰⁵ Diana Holmes, « The Return of Romance : Love Stories in Recent French Women's Writing », *L'Esprit créateur*, 45.1 (printemps 2005), p. 97. Je traduis librement : « Women's desires to explore the world and to live intensely have often been figured through narratives of passionate love. »

dont les écrivaines contemporaines remplissent les pages de leurs textes. Par exemple, le numéro « Writing after the Erotic » de la revue *L'Esprit créateur*, publié en 2004, rend compte des enjeux politiques de la « nouvelle vague pornographique française⁵⁰⁶ » à laquelle participent autant les femmes écrivaines comme Catherine Millet et Virginie Despentes que les écrivains controversés Michel Houellebecq et Erik Rémès. L'année suivante paraît dans le même journal, sous le titre « A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French », un numéro sur le lien intime qui existe chez les femmes entre l'écriture et la jouissance. Et encore, en 2006, Gill Rye et Carrie Tarr consacrent un numéro de la revue *Nottingham French Studies* aux écritures et représentations cinématographiques transgressives du corps. Intitulé « Focalizing the Body in Contemporary Women's Writing and Filmmaking in France », les analyses rassemblées portent sur une nouvelle « écriture de peau⁵⁰⁷ » féminine contemporaine. À cela s'ajoutent les études *French Erotic Fiction : Women's Desiring Writing, 1880-1990* (1996) sous la direction d'Alex Hughes et de Kate Ince, *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* (2001) dirigé par Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis, *Love and Sexuality : New approaches in French Studies* (2005) de Sarah F. Donachie et Kim Harrison, *The New Pornographies : Explicit Sex in Recent French Fiction and Film* (2007) de Victoria Best et Martin Crowley, *Des femmes en littérature* (2010) de Martine Reid et *Corps de papier : Résonances* (2012) d'Andrea Oberhuber, études qui tracent les étapes de la prise en main progressive du plaisir sexuel et textuel par les écrivaines francophones.

⁵⁰⁶ Tiré du titre de l'article de Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur : la "nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) » *L'Esprit créateur* 44.3 (automne 2004), p. 13-27.

⁵⁰⁷ Tiré du titre de l'article de Kathryn Robson, « "L'écriture de peau" : The Body as Witness in Lorette Nobécourt's *La démangeaison* », *Nottingham French Studies*, 45.3 (2006), p. 66-77.

Le défi de ces études récentes est de tracer l'évolution de l'expression crue, romantique, érotique, voire pornographique, du plaisir féminin contemporain sous le mode de l'autobiographie et, en même temps, de rendre compte du contexte de création de celles qui font partie, selon Gill Rye, de la « nouvelle génération » d'écrivaines dont l'œuvre « donne la possibilité de transformer la femme-objet (d'exposition, du désir, de la peur, du fantasme) en femme-auteure de sa propre subjectivité – en tant que mère, fille, amante et écrivaine⁵⁰⁸ ». Soit, après la deuxième vague féministe, lors du plein essor de la télé-réalité et au moment où « le grand amour » se vend plus que jamais à Hollywood tout en étant simultanément considéré par certaines et certains comme « une idéologie qui sert à rendre légitimes les relations oppressives au niveau domestique et de l'État⁵⁰⁹ ». En quoi les écrivaines contemporaines sont-elles différentes de leurs confrères contemporains Houellebecq et compagnie ? Comment se distinguent-elles des premières écrivaines françaises de l'érotisme, à savoir Rachilde, Colette, Violette Leduc, Monique Wittig, Hélène Cixous et Marguerite Duras ?

Étant donné le climat intellectuel, social et politique conflictuel de la production culturelle féminine contemporaine, les appréciations et les analyses de l'importance et de la qualité de cette « sorte de kamasutra littéraire⁵¹⁰ » sont, bien sûr, variées. Daphne Merkin, qui répond à la publication de la traduction en anglais de *La vie sexuelle de Catherine M.* dans le

⁵⁰⁸ Gill Rye, « A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French », *L'Esprit créateur*, 45.1 (printemps 2005), p. 3. Je traduis librement : « Distances from 1970s feminism but read in the shadow of its heritage, the work of these writers produces the possibility of a shift from women as objects (of display, of desire or of fear and fantasy) to women as authors of their own subjectivities – as mothers, as daughters, as lovers, as writers. »

⁵⁰⁹ Diana Holmes, *loc. cit.*, p. 97. Je traduis librement : « True Love was shown to be an ideology that served to legitimize oppressive relations at both domestic and state level. »

⁵¹⁰ Christine Détrez et Anne Simon, *loc. cit.*, p. 58.

New York Times, considère l'émergence d'une nouvelle écriture du plaisir féminin comme l'indicateur ultime et malheureux « d'un paysage culturel radicalement changé⁵¹¹ ». Elle se lamente de la fin supposée de la censure et déplore l'abandon des règles du décorum dans les arts. Merkin impute à tous les Français en général l'essor de la « littérature érotique de classe⁵¹² » et des « chefs-d'œuvre sexy⁵¹³ » au « parti pris anti-sentimental fervent⁵¹⁴ » publiés par les femmes : « Les Français n'ont jamais pensé qu'au sexe⁵¹⁵. » Philippe Dagen, écrivant pour *Le Monde*, évalue la situation d'une perspective moins réductrice. Dans son article « L'intimité mise à nu par les artistes mêmes », il souligne le fait que, malgré l'omniprésence du corps nu dans la culture populaire, les tabous sexuels existent aujourd'hui : « Il serait imprudent de supposer que nous vivons en un temps sans interdits, où tout peut être vu, où tout peut être dit, sans risque ni opposition⁵¹⁶. » Seules les images « fabriquées » qui représentent une nudité idéale sont permises : « Le dévoilement des corps est donc à la fois général et démagnétisé. Il y a de plus en plus de nu et de moins en moins de nudité⁵¹⁷. » Selon Dagen, les artistes, les écrivains et les cinéastes français contemporaines et contemporains réagissent contre la commercialisation de la beauté en mettant en scène le sexe et la nudité dans toute leur laideur, sans cacher les défauts. « Le corps réel a pris possession de l'art contemporain⁵¹⁸ », constate-t-il.

⁵¹¹ Daphne Merkin, « The Close Reader ; A Woman Walks Into a Bar... », *The New York Times*, (16 juin 2002), < <http://www.nytimes.com/2002/06/16/books/the-close-reader-a-woman-walks-into-a-bar.html> >, consulté le 13 décembre 2010. Je traduis librement, « radically altered culturel landscape. »

⁵¹² *Ibid.* Je traduis librement, « classy erotica ».

⁵¹³ *Ibid.* Je traduis librement, « sexy masterpieces ».

⁵¹⁴ *Ibid.* Je traduis librement, « fervently antisentimental bias ».

⁵¹⁵ *Ibid.* Je traduis librement, « The French have always had sex on the brain ».

⁵¹⁶ Philippe Dagen, « L'intimité mise à nu par les artistes mêmes », *Le Monde*, (7 avril 2001), p. 26.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*

Pour Christine Détrez et Anne Simon, c'est non seulement un geste revêtu d'une signification symbolique et sociale que de libérer les mœurs sexuelles et d'élaborer une nouvelle esthétique créative par le biais d'une écriture du plaisir féminin, c'est aussi une action politique : « Plus généralement, le sexe est également une façon de lutter contre la domination sociale.⁵¹⁹ »

Parfois par détours, à tâtons, indirectement, d'autres fois assez clairement, les questions suivantes se posent : pourquoi les écrivaines et les artistes d'expression française de l'extrême contemporain choisissent-elles de mettre en scène le sexe et l'amour romantique aujourd'hui ? Pourquoi et à quelles fins assument, reprennent ou même exploitent-elles la position de l'amoureuse au moyen de l'écriture de soi ?

Sophie Calle et Annie Ernaux, les amoureuses oubliées

Mon amour, Il y a deux jours, j'ai visité le temple de l'Amour, et aujourd'hui le temple du Divorce. Comme tu vois, j'ai peur.

Sophie CALLE, *Douleur exquise*, 2003

Rien. Migraine ophtalmique au soleil. Ensuite, je suis comme folle, dépressive au dernier degré, et j'ai peur. L'heure est passée où il pourrait encore appeler.

Annie ERNAUX, *Se perdre*, 2001

⁵¹⁹ Christine Détrez et Anne Simon, *loc. cit.*, p. 65.

Sans aucun doute, Sophie Calle et Annie Ernaux sont les amoureuses contemporaines oubliées. Curieusement, alors qu'elles participent tout à fait à ce que Daphne Merkin nomme – quoiqu'avec dérision – la « percée érotique⁵²⁰ » en création contemporaine, les récits d'Ernaux et les projets d'art narratif de Calle ne figurent pas parmi les œuvres-clés de la plupart des études mentionnées plus haut⁵²¹. En fait, tandis que la presse se précipite pour classer l'artiste et l'écrivaine parmi celles qui ne parlent que de l'amour, pour les comparer à Emma Bovary⁵²² et pour les accuser des crimes dits « féminins » de la provocation, de la séduction et de l'obscénité sexuelle⁵²³, la critique, surtout universitaire, semble refuser de les reconnaître parmi les créatrices innovatrices du plaisir féminin contemporain. Comment expliquer ce phénomène-là? Qu'est-ce qui différencie Calle et Ernaux des autres ?

La cause la plus plausible de cette omission correspond à la position que les deux femmes assument dans leurs récits, soit celle de la victime de l'amour. À l'encontre de Catherine Millet qui crée une distance quasi physiologique entre elle-même et les actes sexuels qu'elle raconte, ou de Virginie Despentes qui amène son lecteur aux bas-fonds du monde terrible de ses héroïnes désenchantées tout en se gardant de porter des jugements sur la condition féminine désabusée qu'elle représente, Calle et Ernaux adoptent une perspective qui semble s'aligner plus sur celle promue par la société en général et étudiée par Beauvoir, qu'à

⁵²⁰ Daphne Merkin, *loc. cit.* Je traduis librement, « erotic breakthrough ».

⁵²¹ Il faut noter qu'un certain nombre des projets et des textes de Calle et d'Ernaux – dont, par exemple, *Prenez soin de vous* et *L'usage de la photo* – ont paru après la publication des études en question. Mais les œuvres *No Sex Last Night*, *Des histoires vraies*, *Passion simple*, *Se perdre*, *L'occupation*, entre autres, existaient déjà.

⁵²² Voir le chapitre 1 pour les rapprochements à Emma Bovary qui ont été faits à la suite de la publication de *Passion simple*, étudiés, entre autres, par Isabelle Charpentier. Quant à Sophie Calle, dans son texte *L'art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Joëlle Busca établit comme suit un lien entre l'artiste et l'héroïne de Flaubert : « Sophie Calle a remplacé Léon Trotsky et Emma Bovary. Une fausse mariée, faiseuse d'histoires, s'autoportraiturant à l'infini contre le théoricien de la Révolution permanente et une maîtresse des péchés capitaux exilée de la Thésaïde » (Paris, Éditions de L'Harmattan, 2000, p. 216).

⁵²³ Voir le chapitre 1.

celle, provocatrice, transgressive, crue, favorisée par la nouvelle génération d'écrivaines. Elles se mettent en scène presque toujours comme des femmes trompées par le sort, trompées par l'amour, des femmes souffrantes, des femmes désemparées. Par leur situation sociale marginale et par leur esprit tantôt passif, tantôt révolté, même les héroïnes dépressives de Nelly Arcan, elles aussi victimes, possèdent une certaine densité critique qui plaît aux chercheurs et qui semble échapper à Calle et à Ernaux.

De plus, quelle que soit leur expérience de l'amour, l'artiste et l'écrivaine donnent l'impression de *tout* représenter et de perdre l'objectivité créatrice face à l'amour. Calle n'a-t-elle pas élaboré *Douleur exquise* (2003) et *Prenez soin de vous* (2007) pour « s'aider » à survivre à deux ruptures ? N'a-t-elle pas parcouru les États-Unis en voiture avec un homme – en tournant un film – pour le convaincre de l'épouser ? Quant à Ernaux, elle a publié, entre autres récits d'amours mal vécus, *Se perdre* (2001), un journal documentant au jour le jour l'impatience et la souffrance ressenties pendant une liaison adultère, dix ans *après* avoir déjà rendu compte de la même liaison dans *Passion simple* (1991). Quand leurs amants les délaissent ou finissent par les décevoir et les ennuyer, elles semblent tomber dans un état de désespoir. Elles pleurent, elles exagèrent, elles soupirent... et puis elles créent des œuvres insufflées de peine. C'est peut-être pour cette raison-là que même la presse – qui adore, pourtant, les détails croustillants de la vie intime – perd parfois patience. « Nous sommes punis par où nous avons péché⁵²⁴ », moralise Justine Lacoste.

⁵²⁴ Justine Lacoste, « De quoi est fait l'art de notre temps ? À propos de Sophie Calle à Venise », *L'Humanité*, (1^{er} septembre 2007), p. 11. Lacoste n'est pas contente que les galeristes et les musées aient choisi Sophie Calle comme représentante de la France à la Biennale de Venise de 2007.

À vrai dire, par l'intensité des tressaillements, des tremblements et de l'égarement que Calle et Ernaux se montrent éprouver, toutes les deux semblent répondre à la question que pose Shirley Jordan, un peu découragée, à la fin de son article « Close Up and Impersonal : Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing », notamment, « Où sont passées les émotions ?⁵²⁵ »

⁵²⁵ Shirley Jordan, « Close up and Impersonal : Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing », *Nottingham French Studies*, 45.3 (autumn 2006), p. 23. Je traduis librement : « Where has the emotion gone ? »

Victimes de l'amour

« L'amante a rendez-vous avec le sacrifice. On le sait, les histoires d'amour finissent mal, en général⁵²⁶ », écrit l'écrivaine philosophe et psychanalyste Anne Dufourmantelle dans son ouvrage *La femme et le sacrifice* (2007). « Personne n'est à l'abri, » continue-t-elle, « toute vie peut s'effondrer subitement, tomber sous l'emprise de quelqu'un. Par amour – c'est ce qu'on dit alors, par amour –, on peut en venir à l'abjection, au scandale⁵²⁷. » À vrai dire, ce que Dufourmantelle souligne implicitement, c'est le spectacle – d'abjection, de scandale, d'émotions débridées – inhérent au rapport inégal de pouvoir qui existe entre l'amante au service de son bien-aimé et l'amoureux exerçant sa toute-puissance sur elle. D'après Dufourmantelle, la femme est la seule *vraie* victime de l'amour.

Sophie Calle, la multiplicatrice des souffrances

Compte tenu de la prolifération des crimes amoureux dans les projets de Sophie Calle, on serait porté volontiers à y croire. En fait, dès son entrée sur la scène artistique, Calle se positionnera rapidement comme victime. *Des histoires vraies* (2002), la première œuvre qui porte apparemment sur la vie privée de l'artiste, ne représente que des malheurs. Le projet se compose d'un recueil d'anecdotes en constante évolution et à l'inspiration évidente autobiographique : chaque nouvelle édition contient quelques nouveaux récits, dont la plupart sont axés sur les déceptions amoureuses vécues par l'artiste. Par exemple, dans la partie « Le mari. 10 récits » ajoutée au projet lors de la publication de l'édition de 2002 *Des histoires*

⁵²⁶ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, Paris, Denoël, 2007, p. 151.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 155.

vraies, Calle décrit sur un ton tragique et fatal les événements pénibles qu'elle a soufferts à cause de Greg, le mari qu'elle s'est valu au moyen du film *No Sex Last Night* : il ne voulait pas lui écrire une lettre d'amour alors elle a dû s'en commander une elle-même de la part d'un écrivain public ; il refusait de lui faire l'amour ; il lui a jeté à la figure « une bouilloire vide, une planche à pain, un sofa jaune à deux places, quatre coussins, une monographie de Bruce Nauman et un téléphone noir » ; dans un sac en plastique, elle a trouvé vingt-quatre lettres adressées à une certaine H. ; finalement, pour accroître sa douleur en divorçant d'elle, il lui a avoué qu'elle était devenue la chose la plus précieuse à ses yeux⁵²⁸. Quoi qu'il en soit, Greg n'est apparemment pas le seul à avoir blessé l'artiste.

Dans *Des histoires vraies* apparaissent également, en ordre chronologique pour faire plus simple, les autres hommes qui ont marqué sa vie amoureuse en noir : son premier amant, le garçon au peignoir qui ne voulait pas se montrer à elle nu ; l'amant jaloux, meurtrier de sa petite chatte Nina ; l'homme plus âgé qui a refusé de se lier à elle avant ses trente ans ; l'homme dégoûté par sa façon de manger (*i.e.* « comme un porc ») ; B., l'amant qui l'a quittée pour l'Amérique ; H., qui a proposé à Calle un voyage à Séville pour adoucir leur rupture ; Hervé, qui a refusé de partager son lit ; le toréro qui est mort « une corne en plein cœur » ; et finalement « l'autre », dont Calle est tombée amoureuse précisément la nuit où il a décidé de la quitter⁵²⁹. D'ailleurs, la dédicace de l'œuvre en question mentionne déjà le départ – qualifié de « définitif » par Calle – d'un homme avec qui elle a vécu sept ans. Bien évidemment, plus que toute autre chose, le recueil constitue une accumulation des malheurs supposés de l'artiste, tous pénétrés d'une tension sexuelle palpable.

⁵²⁸ Sophie Calle, *Des histoires vraies*, « La lettre d'amour », p. 22-23 et « La rivale », p. 66-67 ; « L'érection », p. 64-65 ; « La dispute », p. 60-61 ; « La rupture », p. 70-71 (Arles, Actes Sud, 2002).

⁵²⁹ *Ibid.*, « Le peignoir », p. 14-15 ; « Les chats », p. 24-25 ; « La robe de mariée », p. 28-29 ; « Le porc », p. 30-31 ; « Le dé », p. 42-43 ; « Le cadeau », p. 44-45 ; « Le drap », p. 46-47 ; « Toreror », p. 48-49 ; « L'autre », p. 74-75.

À chaque reprise et avec chaque rupture, Calle raconte sa douleur comme si c'était la pire des souffrances, comme si ce moment singulier et traumatique-là était bien le crime absolu perpétré contre elle. Les ruptures au cœur de *Douleur exquise* (2003) et de *Prenez soin de vous* (2007) ne sont pas moins pénibles selon la mise en scène de l'artiste. En fait, Calle décide d'y consacrer deux projets entiers, afin de pouvoir explorer à fond toutes les nuances de son propre malheur.

D'après le texte d'introduction à *Douleur exquise*, la rupture à partir de laquelle Calle a élaboré le projet en question avait eu lieu en janvier 1985. L'ouvrage n'a été publié qu'en 2003, presque une vingtaine d'années plus tard. Ancienne rupture, ancienne histoire. Pourquoi donc y revenir ? Calle affirme qu'elle a vécu cette rupture banale comme le moment le plus douloureux de sa vie⁵³⁰. L'œuvre est divisée en trois parties distinctes marquant l'avant, le moment même et l'après de la douleur. Avant la rupture, l'artiste parcourt le monde. Un journal de voyage éclectique, composé de photos pour la plupart touristiques⁵³¹, de copies des lettres envoyées par l'artiste à son amoureux laissé en France et de reproductions d'une variété de documents imprimés⁵³², relate son voyage en train à travers la Russie et la Mongolie et documente son séjour au Japon. Comme s'il s'agissait de rendre encore plus dramatique le récit, la rupture à venir n'est jamais dissimulée, mais, au contraire, est annoncée par un grand

⁵³⁰ Sophie Calle, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 13.

⁵³¹ La plupart des photos dans la première partie de *Douleur exquise* sont soit des paysages touristiques soit des clichés-souvenir du voyage. Également inclus dans cette partie sont, entre autres, des portraits, une ancienne photo de Calle quand elle était petite (au sujet de laquelle l'artiste s'est chamaillée avec Hervé Guibert), des photos d'une variété d'objets sur un fond blanc dans le style *Des histoires vraies*, des photos de lits vides pareils à ceux de *L'hôtel*, aussi bien qu'un photomontage de Sophie et d'Hervé.

⁵³² Passeport, billets de train, tickets de caisse, une ou deux lettres de l'amant en question, une lettre d'Hervé Guibert, deux extraits d'un roman de celui-ci. (En fait, dans *Douleur exquise* on trouve en forme d'intertexte l'histoire de l'amitié parfois tendue entre Sophie Calle et Hervé Guibert. Les extraits du roman de Guibert qui s'y trouvent reproduits sont tirés de son texte *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) et évoquent la même histoire que raconte Calle dans ses lettres à M. Pour en savoir plus à ce sujet voir l'article « Quelques r.-v. Avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé Guibert » de Catherine Mavrikakis.

tampon rouge apposé sur chaque page dans un compte à rebours de 92 jours. D'après Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, ce procédé imaginé par Calle constitue « un lourd implicite, qui pervertit le regard que l'on porte⁵³³ » sur le premier volet du projet. Autrement dit, Calle prépare déjà le lecteur-spectateur à assister à sa peine inévitable.

D'ailleurs, à partir du jour J-53, Calle elle-même « semble » pressentir la fin de sa liaison : « Mon amour, Il y a deux jours, j'ai visité le temple de l'Amour, et aujourd'hui le temple du Divorce. Comme tu vois, j'ai peur⁵³⁴. » Pour confirmer ses soucis, elle consulte deux diseuses et un diseur de bonne aventure. Qu'apprend-elle ? « Que rien de bénéfique ne m'arriverait au Japon⁵³⁵. » Par conséquent, les dernières remarques de Calle, au Jour J-2, ne peuvent qu'être lues avec ironie. « Plus qu'un seul jour. Je n'ai jamais été aussi heureuse. Tu m'as attendue⁵³⁶ », soupire-t-elle. Que peut faire le lecteur à part noter la joie naïve de Calle et compatir avec elle dans l'attente de sa grande déception imminente ? De toute évidence, grâce à son emploi habile des procédés du présage, Calle a déjà bien joué à la victime.

Quand vient le moment du malheur, Calle en fait quasiment une pièce de théâtre en deux actes. Acte 1. Scène 1. Sophie, arrivée à l'aéroport de New Delhi où elle devait retrouver son amant, reçoit un message inquiétant, écrit en anglais, qu'elle reproduit dans le journal au jour J-1 : « WE GOT THE MESSAGE AS FOLLOW : M. can't join you on Delhi DUE ACCIDENT IN PARIS and stay in hospital. PLEASE CONTACT Bob in Paris. Thank you⁵³⁷. » Acte 2. Scène 1. Jour J., le 25 janvier 1985, à deux heures du matin, dans la chambre

⁵³³ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », *Métamorphoses du journal personnel : de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, sous la direction de Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2006, p. 211.

⁵³⁴ Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 92.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 196. À la p. 197 de l'ouvrage se trouve une photo du message en question, écrit sur du papier-lettre Japan Air Lines.

261 de l'hôtel Imperial à New Delhi. Calle réussit à joindre son amant, M., au téléphone. Elle apprend que l'accident en question n'était qu'un panaris. La vérité : M. a raté le rendez-vous parce qu'il est tombé amoureux d'une autre femme. Vient alors la douleur, que Calle représente à l'aide d'une photo d'un téléphone rouge sur un lit d'hôtel (Figure 3.1). C'est à ce moment-là que commence le dernier volet du projet, « Après la douleur », une quasi-exaltation de la souffrance de l'artiste : Calle répète trente-cinq fois, en la modifiant légèrement, l'histoire de la rupture⁵³⁸. Elle en fait l'analyse de tous les angles et sous toutes les lumières. Elle se remémore les débuts instables de la relation (elle a dû convaincre M. de se laisser aimer par elle) ; elle se blâme pour la faillite de leur amour – elle n'aurait pas dû partir ; elle s'attaque au télégramme et en fait, pleine de mépris, l'analyse stylistique ; elle a recours au *Robert* pour expliquer les mots « panaris » et « écharde » ; elle fait le bilan des gestes « sadiques » de M. ; elle décide, finalement, que « cette douleur est stupide⁵³⁹ ». Selon la mise en scène de Calle, il n'y pas de questions : dans cette situation pénible-ci, c'est elle la victime⁵⁴⁰.

⁵³⁸ Il existe une trace visuelle du processus psychique de ladite « guérison » entrepris par Calle : à chaque fois qu'elle répète l'histoire de la rupture, les caractères du texte s'effacent un peu pour éventuellement devenir illisibles et disparaître, laissant la place à une page noire sur laquelle est marquée en rouge « 99 » et où est reproduite une dernière fois la photo-souvenir de la douleur. Le lecteur-spectateur assiste ainsi à la supposée-purgation de la peine de Calle.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁴⁰ À noter, un dernier aspect du projet : Calle désire apparemment « relativiser » sa propre souffrance face à celle des autres : « épuis[er] ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativis[er] ma peine face à celle des autres » (*ibid.*, p. 202-203). En face de chaque version du crime amoureux perpétré contre Calle se trouve, donc, une courte anecdote qui répond à la question suivante, posée par Calle à ses interlocuteurs et amis : « Quand avez-vous le plus souffert ? » (p. 202). À la lumière des récits au sujet du suicide, des accidents mortels, des cancers, de « la beauté en bouillie » (p. 229) racontés par les autres, le lecteur-spectateur peut se rendre compte jusqu'à quel point l'artiste exagère sa propre peine.



Sophie CALLE
Douleur exquise, 2003

Figure 3.1

Un autre homme, des circonstances différentes, mais la même histoire servent de prétexte pour *Prenez soin de vous*, l'œuvre la plus grandiose et la plus magistrale du corpus callien, présentée pour la première fois à l'occasion de la biennale de Venise de 2007. Cette fois-ci, le délai entre « l'événement » et sa transformation en une œuvre d'art n'est que de trois ans. Lorsque Calle reçoit non pas une lettre mais un *mail* de rupture de son amant, G., elle décide presque immédiatement d'en faire un projet. Elle cède, par contre, le rôle d'interprète du dénouement de l'affaire à une centaine de femmes auxquelles elle demande d'analyser le mail à sa place, donnant ainsi l'impression de s'effacer presque totalement du projet.

Pour prouver qu'elle n'exagère pas, Calle reproduit le mail en entier dans la publication officielle de *Prenez soin de vous* chez Actes Sud et en distribue une copie à chaque visiteur lors de chaque exposition (Figure 3.2). Le texte est effectivement issu du raisonnement alambiqué de son auteur : dans un langage hautement littéraire et dramatique, G. explique à Calle, tout en la vouvoyant, qu'il doit rompre avec elle par amour d'elle, puis clôt la missive électronique en la priant de prendre soin d'elle-même. Aucune des femmes convoquées par Calle ne reste indifférente face à l'apparente lâcheté de l'ex-amant de l'artiste. Chacune d'entre elles réagit à sa manière et selon ses propres compétences professionnelles à ce crime au sens large perpétré contre la malheureuse⁵⁴¹. Les analyses textuelles, littéraires, stylistiques, formelles, éthiques, politiques, psychanalytiques du mail lui-même se révèlent riches et acerbes. D'après Mazarine Pingéot, normalienne, G. transforme sa décision en un acte héroïque que Calle est censée saluer⁵⁴². Michèle Agrapart-Delmas, criminologue, traite G. de séducteur, beau parleur : « C'est un authentique manipulateur, pervers, psychologiquement dangereux ou/et un grand écrivain. À fuir. Impérativement⁵⁴³ », alors qu'Arlette Farge, historienne, soutient qu'il a sûrement vécu au XVIII^e siècle⁵⁴⁴. Psychanalyste, Marie-Magdeleine Lessana, ne peut pas se remettre de la phrase finale qui, d'après elle,

⁵⁴¹ Les actrices, chanteuses, musiciennes, compositrices et danseuses invitées par Calle « interprètent » la lettre de façon performative. Souvent elles imaginent la réaction de Calle au moment de la première lecture du mail. Elles rient, elles pleurent, elles crient, elles s'évanouissent, elles deviennent folles. Le mail de G. est lu, chanté et analysé de vive voix en diverses langues. Elles font de « prenez soin de vous » un refrain tragique et ironique. Certaines femmes s'en prennent à la lettre concrète elle-même : elles la plient, la froissent, la roulent en boule, la déchirent. Une ballerine la fourre dans une pointe. Amira Casar la sauvegarde dans sa petite culotte. Cependant, malgré le talent incontestable de toutes les performeuses, très vite les interprétations deviennent répétitives, mélodramatiques. Seulement l'actrice Ovidie réussit à se détacher du reste par son geste ridicule d'offrir un godemiché à une poupée gonflable afin qu'elle puisse vraiment « prendre soin » d'elle-même. Elle fait ainsi ressortir les connotations sexuelles du texte de G.

⁵⁴² Sophie Calle, « Mazarine Pingéot », *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007, sans pagination.

⁵⁴³ *Ibid.*, « Michèle Agrapart-Delmas ».

⁵⁴⁴ *Ibid.*, « Arlette Farge ».

« assassine ⁵⁴⁵ ». Pour A.F., éditrice, le mail n'est qu'une « sadique et exquise pirouette ⁵⁴⁶ ». Florence Aubenas, journaliste pour *Libération*, est plus pragmatique : « Cette lettre n'a tué personne ⁵⁴⁷. » Christiane Blot-Labarrère, spécialiste de littérature française contemporaine, trouve que, pour G. le romantique, le souvenir de l'amour vaut plus que l'amour lui-même. ⁵⁴⁸ Et Françoise Gaspard, experte des droits des femmes à l'ONU, résume le tout avec concision, entrain et grivoiserie comme suit :

De platitudes stéréotypées en poncifs éculés (c'est ta faute, tout ça !), les vieux ressorts de la domination masculine, mal cachés sous une tristesse affichée, alimentent la bonne conscience de ce macho pur sucre, façon toujours actuelle : c'est si simple de se poser en victime, de culpabiliser la femme qu'on quitte en lui reprochant son manque de compréhension ⁵⁴⁹.

Somme toute, les réactions des 107 femmes le confirment : on a maltraité Calle, on lui a fait tort.

Quant à l'artiste, il semble enfin qu'elle ne peut pas permettre à d'autres le plaisir de disséquer la lettre de G. sans également ajouter ses propres commentaires à la litanie du mépris « anti-G. » qui traverse l'œuvre. Malgré sa volonté déclarée de se distancer de son propre malheur et de céder l'analyse aux 107 femmes choisies ⁵⁵⁰, Calle se laisse entraîner à l'intérieur du projet en participant à une séance de médiation familiale (dont G. est exclu) menée par Maïté Lassime. La mise en scène est parfaite pour diffuser les plaintes de l'amante

⁵⁴⁵ *Ibid.*, « Marie-Magdeleine Lessana ».

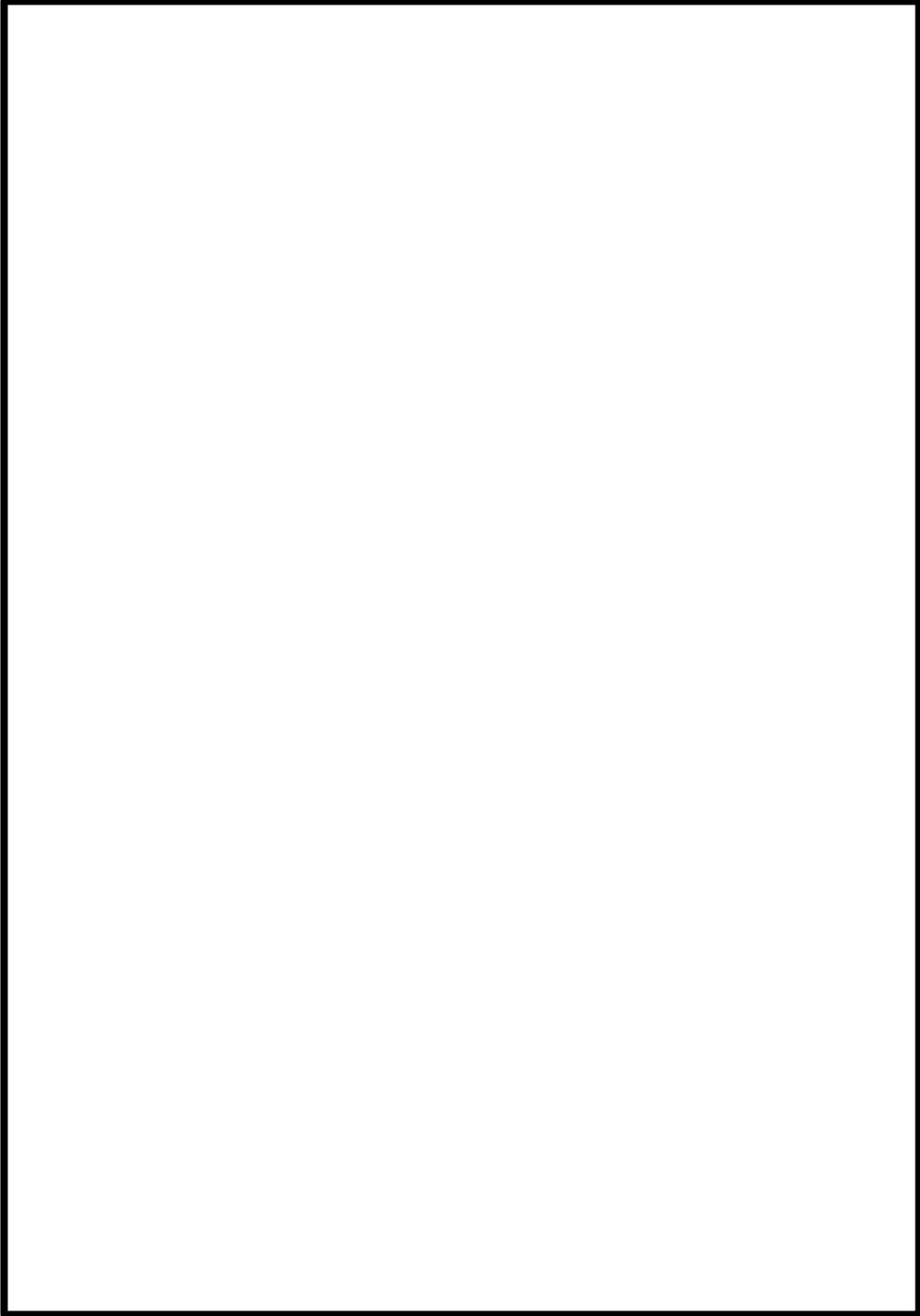
⁵⁴⁶ *Ibid.*, « A.F. ».

⁵⁴⁷ *Ibid.*, « Florence Aubenas ».

⁵⁴⁸ *Ibid.*, « Christiane Blot-Labarrère ».

⁵⁴⁹ *Ibid.*, « Françoise Gaspard ».

⁵⁵⁰ Comme c'est l'habitude de Calle, le texte d'explication du projet est limpide, dépourvu d'émotions évidentes et se veut objectif : « J'ai demandé à 107 femmes – dont une à plumes et deux en bois, – choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L'épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place. Une façon de prendre le temps de rompre. À mon rythme. Prendre soin de moi » (*ibid.*, texte d'introduction du projet). Puisqu'elle n'arrive apparemment pas à comprendre ni à répondre toute seule au mail, elle livre sa propre souffrance à d'autres femmes dans l'espoir de pouvoir s'en distancier.



Sophie CALLE
Prenez soin de vous, 2007

Figure 3.2

blessée : assise sur un fauteuil dans le cabinet de Lassime à côté d'une copie du mail infâme, l'artiste répond aux questions de celle-ci ; elle répond également à la place de G. aux questions posées par Lassime le concernant. Apparemment, Calle n'était pas satisfaite de la liaison sentimentale ni du lien sexuel partagés avec G. puisqu'ils ne se voyaient « qu'une heure par mois », G. ne voulant pas « faire couple ». Elle vivait, dit-elle, dans la crainte que chaque baiser, chaque caresse seraient les derniers, ce qui a fini par lui ôter tout plaisir. Confrontée au « prenez soin de vous » froid, fermé, incontestable de son amant en guise d'adieu, l'artiste n'a pas pu faire autrement que d'appeler ses amies à son secours. Sans aucune surprise, vu que G. ne peut aucunement se défendre contre les accusations de Calle, la seule vérité qui ressort de la session de médiation est la suivante : c'est Calle la victime.

Annie Ernaux, le corps de la victime ravie

« J'ai admiré les amoureuses avant de l'être⁵⁵¹ », déclare non pas sans trace de nostalgie la narratrice de *La femme gelée* (1981). De toute évidence, Annie Ernaux consent au sacrifice pour l'amour. Presque toutes ses héroïnes, surtout celles des premiers romans, semblent se définir par l'amour qu'on leur porte et n'ont l'air de se voir qu'à travers les yeux de leurs amants souhaités. Tirillées entre le désir d'être elles-mêmes et celui d'être aimées, les adolescentes et les jeunes femmes imaginées par Ernaux, comme aussi les femmes mûres de son corpus ultérieur, témoignent du mal de vivre féminin :

⁵⁵¹ Annie Ernaux, *La femme gelée*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, p. 65.

Il est déjà là mon drame, la pétouille affreuse dont je ne vais pas savoir me tirer. J'ai besoin des garçons, mais pour leur plaire il faudrait être vraiment douce et gentille, admettre qu'ils ont raison, se servir des « armes féminines ». Tuer ce qui résiste encore, le goût de conquête, le désir d'être moi bien moi. Ça ou la solitude. Ça ou regarder ses lèvres, ses seins et se dire que ça ne sert à rien. Ça évidemment⁵⁵².

Au lieu de faire l'expérience du rapport amoureux comme d'un échange ou même d'un pacte civil de solidarité, un partenariat, elles semblent le conceptualiser selon les normes sociales, c'est-à-dire, comme une soumission totale à l'autre, une quasi-dépersonnalisation. Le tout, dans le but d'être celle qu'on a choisie, d'être l'« élue⁵⁵³ ». Malgré leur ouverture envers l'amour (ou bien, à cause précisément de cette ouverture-là), elles sont toutes rapidement déçues par une vérité amère : l'élection par Éros ou Cupidon ne suffit pas au bonheur. Quelle que soit leur situation, quand elles accèdent finalement au statut d'amoureuse, les héroïnes ernaliennes – avatars de l'écrivaine – semblent toutes en faire une expérience difficile, expérience qui les met en péril d'une façon ou d'une autre.

« S'il t'arrive un malheur !⁵⁵⁴ » De livre en livre, c'est ce refrain-là prononcé par la mère qui annonce l'inévitable victimisation de la femme par le sexe. Élevées sous l'égide d'une éducation sexuelle catholique, Denise Lesur, l'héroïne étudiante des *Armoires vides* (1974), Anne, l'adolescente de *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), et la narratrice de *L'événement* (2000) se trouvent punies pour avoir aimé un homme hors du lien conjugal. Enceintes, forcées à avorter clandestinement, elles s'affrontent seules aux conséquences pénibles de s'être laissées parler d'amour. Denise souligne le paradoxe fondamental que représente sa vulve, la

⁵⁵² *Ibid.*, p. 90.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁵⁴ Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 62. Dans *Les armoires vides*, la narratrice Denise réfléchit à ce que dirait sa mère si elle tombait enceinte : « Elle croirait pas, elle penserait que j'ai été violée. Par un Arabe de préférence » (*id.*, *Les armoires vides*, Paris, Éditions Gallimard, 1974, p. 180). Cette citation est révélatrice des tabous sexuels et du racisme latent de l'époque.

partie intime du corps féminin qui constitue à la fois une porte vers la liberté, la rébellion, le plaisir et une issue qui s'ouvre sur la plus lugubre des prisons : « La punition, Ninise, trouée, écartelée. On ne peut pas s'empêcher d'y penser quand c'est le même endroit. Le plaisir, la petite voie pour lui, et couic, le déverrouillage, l'enfonçure, “ça rentre bien, c'est toujours rentré !”...La douleur, la douleur⁵⁵⁵. » Quant à Anne, rejetée et humiliée pour avoir aimé deux garçons de suite, elle prend douloureusement conscience de l'hypocrisie des mœurs sexuelles : « Et c'est ma faute alors, mon père, je l'ai entendu dire, l'homme propose la femme dispose, et plus loin, il dira Matthieu, avec un air malin, la femme se donne et l'homme se prête⁵⁵⁶. »

La narratrice de *L'événement* se révèle moins naïve que les deux premières héroïnes lorsqu'elle fait état de son nouveau statut de « femme déchue » selon les normes sociales. En fait, elle ne se sent même pas affrontée lorsque son ami Jean T. – enchanté par le fait qu'il était alors impossible de la rendre *encore plus* enceinte qu'elle ne l'était déjà – tente de la séduire plutôt que de l'aider à sortir de son périple. Au contraire, elle constate avec une certaine lucidité la réalité de sa situation : « Pour lui, j'étais passée de la catégorie des filles dont on ne sait pas si elle acceptent de coucher à celle des filles qui, de façon indubitable, ont déjà couché⁵⁵⁷. » Compte tenu de l'enracinement profond de ce que Barbara Havercroft nomme « le stéréotype de la “mauvaise fille”⁵⁵⁸ », même le soi-disant étudiant aux idées révolutionnaires croit agir « avant tout [de façon] pragmatique⁵⁵⁹ » en voulant profiter de la condition de la narratrice. De toute évidence, les jeunes héroïnes d'Ernaux ressentent les effets néfastes de leurs passages respectifs de la chasteté vers l'expérience. Plutôt que de jouir des

⁵⁵⁵ *Id.*, *Les armoires vides*, p. 180.

⁵⁵⁶ *Id.*, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 101.

⁵⁵⁷ *Id.*, *L'événement*, p. 36.

⁵⁵⁸ Barbara Havercroft, « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'événement* », *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, p. 132.

⁵⁵⁹ Annie Ernaux, *L'événement*, p. 36.

douceurs de l'amour comme elles l'espéraient, elles vivent un certain esclavage sexuel qui ne peut qu'être féminin : « Quand on baise seulement, il n'y pas de preuves, on peut toujours se dire que ce n'est pas vrai, non, Ninise, elle n'a pas fait ça, mais là, enceinte, ils verront tout de suite, les jambes écartées⁵⁶⁰. » La rage de vivre sous le joug d'une société patriarcale et condamnatrice est expulsée seulement par la dernière des héroïnes enceintes, la narratrice de *L'événement*, celle qui met au monde le fœtus de sa propre victimisation.

Le sort n'est pas plus doux chez Ernaux pour la jeune femme qui s'engage dans un lien matrimonial béni par l'Église, béni par la société, un lien apparemment désiré de toutes les femmes. Dans *La femme gelée*, œuvre qui fait le pont entre les premiers textes de « fiction » ernaliens et ses prochaines œuvres plus ouvertement à l'inspiration autobiographique, Ernaux raconte l'isolement et la déception amères d'une étudiante ambitieuse qui devient subitement mère de famille⁵⁶¹. Celle qui se croyait « vachement plus libre⁵⁶² » que ses amies d'enfance, finit par « s'enliser »⁵⁶³ elle aussi, et le frère, l'ami avec qui elle pensait trouver un pied d'égalité, se révèle un patriarce total dans le contexte matrimonial :

D'un seul coup, j'ai entendu [...] celui qui discutait avec moi politique et sociologie hier encore [...] me lancer : « Tu me fais chier, tu n'es pas un homme, non ! Il y a une petite différence, quand tu pisseras debout dans le lavabo, on verra ! » Je voudrais rire, ce n'est pas possible, des phrases pareille dites par lui et il ne rit pas. [...] Ça, la vie surréaliste⁵⁶⁴.

⁵⁶⁰ *Id.*, *Les armoires vides*, p. 178.

⁵⁶¹ On sait maintenant que c'est sa propre histoire qu'Ernaux raconte dans *La femme gelée*, grâce à *Écrire la vie*, l'édition en Quarto de l'œuvre ernalien publié en 2012 (qui comprend un dossier de photos de famille inédites et d'extraits originaux du journal intime de l'écrivaine), aussi bien qu'aux références à son mari qui peuplent son corpus ici et là.

⁵⁶² Annie Ernaux, *La femme gelée*, p. 82.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 148 : « Je déteste Annency. C'est là que je me suis enlisée. Que j'ai vécu jour après jour la différence entre lui et moi, coulé dans un univers de femme rétréci, bourré jusqu'à la gueule de minuscules soucis. De solitude. »

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

Ces paroles-là, prononcées après seulement trois mois de mariage, initient la narratrice à l'une des plus dures épreuves de la féminité, à savoir, celle de se confronter à l'étroitesse des rôles sexuels. Tout sauf épanouie, la narratrice « domestiquée » est punie d'une manière qui lui était inconcevable avant le mariage : en plus de sentir, chaque jour, grandir la différence entre elle-même et le supposé homme de sa vie, l'amant d'autrefois qui prônait les vertus du partenariat, en plus d'être forcée à assumer tout le travail ménager de leur existence commune, l'étudiante aux talents et aux intérêts littéraires se trouve muselée par les convenances. De sa belle-mère parfaite et des autres bourgeoises, elle apprend rapidement qu'il lui est interdit d'exprimer son malheur, ses frustrations : « Ah ricanent les bonnes âmes, faut pas se marier quand on ne veut pas en accepter les conséquences [...], non c'est trop facile de rameuter toute la misère du monde pour empêcher une femme de parler⁵⁶⁵. » Et, grâce à son conjoint exigeant, elle découvre la crainte de devenir « emmerdeuse⁵⁶⁶ ». C'est une forme discrète et sournoise de trahison amoureuse.

Réduite à se servir de son corps pour exercer le peu de pouvoir qui lui reste sur son mari, la narratrice de *La femme gelée* décide de tomber enceinte encore une fois : « Peut-être une forme mesquine, inavouable de la vengeance... Il écoute Bach, il étudie, moi aussi mais moins, la vaisselle et la bouffe me mangent les études et Bach, alors je vais lui en donner des responsabilités, des gênes, rien de mieux qu'un môme⁵⁶⁷. » Face à la réponse laconique du mari à l'annonce de la bonne nouvelle – « ce sera toi la plus emmerdée mon petit copain⁵⁶⁸ » –, elle comprend que là aussi, elle s'était trompée : un bébé ne sert qu'à affirmer la virilité de l'homme et qu'à renforcer l'asservissement de la femme. Sous la plume d'Ernaux,

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

donc, la vie d'une jeune mariée est peinte comme un grand sacrifice et une série de concessions – non seulement d'elle-même et de ses projets, mais aussi de l'idée d'un amour romantique, égal et réciproque.

Les femmes mûres, indépendantes et divorcées qui traversent le corpus ernalien, doubles les plus immédiates de l'écrivaine, ne vivent pas non plus le sexe et l'amour librement. Alors qu'elles semblent s'être émancipées des contraintes sociales et morales régissant les rapports sexuels, les narratrices, entre autres, de *Passion simple* (1991), de *Se perdre* (2001), de *L'occupation* (2002) et de *L'usage de la photo* (2005), témoignent elles aussi d'une certaine vulnérabilité féminine. Soit, elles ne dépendent surtout pas d'un homme pour les soutenir financièrement, elles réussissent dans leurs carrières, elles maintiennent une pratique créatrice intéressante au-delà de leurs responsabilités quotidiennes, elles sont d'un esprit indépendant, elles prennent les amants qui leurs plaisent. Toutefois, elles se montrent presque indigentes sur le plan émotionnel. « Je n'avais d'autre avenir que le prochain coup de téléphone fixant un rendez-vous⁵⁶⁹ », avoue l'écrivaine-narratrice de *Passion simple*. « Je ne suis rien d'autre pour S. qu'une femme connue, qui baise bien, donc visitable de temps en temps. [...] Tout cela faisait que j'étais une *proie saisie, perdue*, chaque fois⁵⁷⁰ », reconnaît Ernaux, dans son journal publié, *Se perdre*.

Dramatiques et désemparées, les amoureuses ernaliennes sont poussées à chaque fois à rapprocher la mort et l'amour dans leurs esprits, un hommage implicite à Bataille. Par exemple, dans un passage de *L'usage de la photo* qu'on attribue à Ernaux, la narratrice ressent

⁵⁶⁹ Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 16.

⁵⁷⁰ *Id.*, *Se perdre*, p. 193.

plus aigrement la peine d'un malentendu que l'incertitude de son cancer du sein : « Je me disais que la douleur causée par M. était pire à ce moment-là que de ne pas savoir encore si j'étais perdue ou non⁵⁷¹. » Quant à l'amoureuse épuisée par l'inconstance d'une relation adultère qui raconte sa douleur dans *Passion simple*, elle s' imagine assassinée : « Je désirais qu'un voleur entre dans ma chambre et me tue⁵⁷². » L'écrivaine jalouse au cœur de *L'occupation* en propose une solution moins définitive mais pas moins destructrice : « Pour faire cesser ce carrousel atroce, je savais que je pouvais me verser un grand verre d'alcool ou avaler un comprimé d'Imovane⁵⁷³. » Certainement, ces femmes « au bord des larmes⁵⁷⁴ », incarnations d'Ernaux, mettent leurs corps et leurs pensées au service de l'amour – souvent, pour en souffrir beaucoup.

Chez Ernaux, l'amour et le sexe sont représentés comme des dangers envoûtants, meurtriers, *et désirables*, dont la femme uniquement peut être rendue victime – qu'elle soit vierge et naïve, ou expérimentée dans le langage de l'intrigue. En proie aux sentiments d'insuffisance, de jalousie, de doute, et risquant à tout moment de tomber enceintes ou de sombrer dans une attente-folie, les héroïnes, les narratrices ernaliennes et, par extension, l'écrivaine elle-même se soumettent corps et âme aux tourments de la volupté. Elles ne cessent de dire « je souffre », pour ensuite se laisser souffrir davantage selon les exigences de leur relations. « Toute ma vie aura été un effort pour m'arracher au désir de l'homme, c'est-à-dire, au mien⁵⁷⁵ », avoue Ernaux dans son journal, imbriquant ainsi la pulsion de satisfaire au désir de l'amant et le plaisir d'en souffrir. Annie Ernaux semble se voir comme la victime sacrificielle par excellence de l'amour.

⁵⁷¹ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 64.

⁵⁷² Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 52.

⁵⁷³ *Id.*, *L'occupation*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 23.

⁵⁷⁴ *Id.*, *Se perdre*, p. 76.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

Dire « je souffre » aujourd'hui

Dans son essai *Corpopoétique #1. Regarder la victime* (2011), Paul Ardenne adopte la perspective du témoin impartial pour analyser *de l'extérieur* les enjeux au cœur des représentations artistiques de la victime :

Envisagé en termes de fonctionnalité, le spectacle de la victime a essentiellement des vertus. Vertu de la catharsis, d'abord, par où on se libère de terreurs intimes ou publiques au spectacle d'horreurs plus suggestives encore que celles que l'on vit et subit. Vertu de la revanche, aussi. Comme celui de la charogne baudelairienne, qui fournit au poète matière à dévisager *tout en étant vivant* et quelque chose sur la mort et le rien, le spectacle de la victime peut être aussi un vrai bonheur de spectacle, de l'ordre de la défrustration⁵⁷⁶.

À l'aide d'un lexique axé sur le positif (*vertu, se libérer, revanche, vrai, bonheur*), Ardenne souligne l'aspect favorable et cathartique du théâtre cruel de la souffrance humaine et, simultanément, signale le côté noir, pathologique et malsain du regard que porte le spectateur sur ce même spectacle-là. Ce qu'Ardenne semble proposer, effectivement, c'est qu'en regardant la peine des autres le spectateur peut satisfaire à un double désir : premièrement le désir cathartique de se libérer de ses propres malheurs, et ensuite celui de faire agir une certaine vengeance symbolique sur le corps de la victime. Dans l'imaginaire du spectateur, le corps souffrant représenté par l'artiste prend la place du corps *réel* sur lequel il rêve de s'acharner.

Ardenne prend pour acquis l'établissement d'une démarcation nette entre l'artiste, auteur de l'image de la victime, et la victime représentée. En fait, selon sa théorie, l'auteur est lui aussi en quelque sorte un spectateur, spectateur qui participe pleinement au « bonheur » et

⁵⁷⁶ Paul Ardenne, « Aimer regarder la victime comme soi-même », *Corpopoétique #1. Regarder la victime*, Bruxelles, Éditions La Mulette, coll. « Corpopoétique », 2011, p. 18.

à la « défrustration » suscités par l'agonie de la victime. Son geste créateur relève par conséquent toujours d'une sorte de catharsis *créatrice* : l'artiste purge ses propres maux en faisant vivre avec soin et attention un corps souffrant. Autrement dit, d'après Ardenne, puisque l'artiste *profite* de la souffrance de la victime pour satisfaire son propre « sadisme euphorique ⁵⁷⁷ », c'est lui qui met en marche « la *survictimisation* ⁵⁷⁸ » de la victime. Apparemment, la victime, quant à elle, n'est là que pour *servir*.

Toujours est-il que la théorie d'Ardenne ne tient pas compte de l'artiste qui *se* représente souffrir ⁵⁷⁹. En se déclarant ouvertement victime, l'artiste confond son propre corps atteint par la douleur physique ou morale avec celui, torturé, qu'il représente sur la toile ou dans le texte. Plus que toute autre chose, il fait de sa propre souffrance intime un fait public de la représentation. Quelles sont les conséquences interpersonnelles, éthiques et artistiques de livrer sa souffrance privée à la consommation, à la critique et aux fins purificatoires du public ? La position de l'artiste-auteur-du-portrait-de-sa-souffrance est périlleuse car elle pointe vers les fines frontières, quelque peu malsaines, entre l'art thérapeutique, la liberté d'expression et l'auto-exploitation.

Puisqu'elles témoignent de leur propre dite victimisation, Sophie Calle et Annie Ernaux assument la position contradictoire d'auteure-victime oubliée par Ardenne. C'est

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁷⁹ Il convient de noter qu'Ardenne consacre en fait une partie de son article à l'idée « Moi, la victime ». Toutefois, au lieu d'aborder la question selon l'axe du témoignage ou de la confession, il étudie des cas artificiels d'auto-victimisation, où les artistes se mettent en scène comme des victimes (de meurtre, par exemple), pour réaliser de manière visuelle « un fantasme de victimisation » (*op. cit.*, p. 35). Alors qu'Ardenne voit dans les constructions de l'artiste en « malade, [...] souffr[ant] de prurit, [...] noyé, [...] martyr écorché vif, [...] décapité » (p. 34) une sorte de « pulsion d'identification » (p. 35), elle ne s'opère qu'à un niveau superficiel, par exemple lorsque Goya se représente en malade. Ardenne n'explore pas l'imbrication réelle et physique qui peut avoir lieu lorsque l'auteur d'une œuvre d'art se croit véritablement victime et tente de rendre compte de cet état fragile-là sur la toile ou dans un texte.

précisément *in medias res* des tragédies amoureuses dont elles sont à la fois les héroïnes et les dramaturges qu'Ernaux et Calle mènent leurs lecteurs et leurs lectrices. D'un côté, créatrices de chef-d'œuvres reconnus, et de l'autre femmes vulnérables, les deux artistes se situent de façon ambiguë par rapport à leur éditeurs, à leur public, à leurs contemporaines et surtout à elles-mêmes. Comme l'explique Anne Dufourmantelle, « la séparation entre les amants, l'amour impossible ou interdit, bref toutes les figures de l'exil, de la séparation, de la rupture, forment la trame du sacrifice par amour⁵⁸⁰ » et cette trame-là place « du côté du féminin sa valeur essentiellement tragique⁵⁸¹ ». Il est, pourtant, difficile de croire que Calle et Ernaux, des créatrices habiles et innovatrices se montreraient vulnérables, fragiles et même un peu obsédées dans l'unique but de se plaindre de la méchanceté des hommes de leurs vies. Sont-elles des victimes réelles comme elles le déclarent dans leurs œuvres, ou jouent-elles avec préméditation, comme le supposerait Ardenne, sur l'« affection morbide⁵⁸² » du lecteur-spectateur, sur son désir d'assister à la souffrance, de la contempler, et de jouir d'elle « sans rien donner en partage⁵⁸³ » ?

Incontestablement, parler d'un amour déçu ou d'une liaison mal vécue, c'est exprimer son propre désir, mettre au jour ses préférences érotiques, faire savoir aux autres ses limites personnelles. Mais c'est également s'emparer du pouvoir, régler les comptes, arracher le dernier mot. De plus, le choix de se mettre en scène en tant que victime amoureuse aujourd'hui – au même moment où Manu et Nadine, les flingueuses déchaînées de Virginie Despentes tuent brutalement les hommes qu'elles baisent, au moment où Catherine Millet se vante de ne pas se souvenir des noms de ses amants, au moment où Christine Angot se trouve

⁵⁸⁰ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice*, p. 151.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² Paul Ardenne, *loc. cit.*, p. 19.

⁵⁸³ *Ibid.*

portée au tribunal pour avoir diffamé l'ex-femme de son nouveau compagnon – n'est surtout pas sans conséquences ou sans signification.

La souffrance comme un outil

Sophie Calle et Annie Ernaux se détachent du reste des amoureuses contemporaines non pas par les malheurs qu'elles racontent, mais par la position trompeusement « délicate » qu'elles assument. Sans doute, prendre de façon convaincante les allures d'une amoureuse souffrante ne demande pas beaucoup d'efforts dans une société où le rêve d'être princesse reste toujours intact. En se servant de la souffrance comme d'un *outil*, l'outil le plus subjectif qui soit, Calle et Ernaux soulignent les enjeux de pouvoir à l'œuvre dans les relations amoureuses, font ressortir ceux qui appartiennent à la réception critique et exposent le paternalisme inhérent des gestes de compassion, souvent bien intentionnés, que leurs projets inspirent.

La main posée sur le sexe de l'homme

Alors que Sophie Calle et Annie Ernaux se représentent *a priori* comme les victimes de l'amour, une lecture de leurs œuvres attentive à la représentation de l'organe sexuel masculin prouve le contraire. Dans leurs études du texte provocateur *Baise-moi* (1999) de Virginie Despentes, Christine Détrez, Anne Simon et Shirley Jordan constatent que Manu et Nadine, les héroïnes meurtrières de Despentes, objectifient les hommes qu'elles baisent. Elles se servent d'eux à leur gré, pour satisfaire à leur propres plaisirs : « L'homme est anonyme, dépourvu d'identité, morcelé, et seule importe en quelque sorte la fonction, et le vide, qu'il

remplit : les hommes, de façon métonymique, sont [...] réduits à leur pénis⁵⁸⁴. » Le rapport qui s'établit entre Calle, Ernaux et les sexes de leurs amoureux n'est surtout pas aussi graphique et violent que celui exemplifié par les héroïnes de Despentès, puisque l'artiste et l'écrivaine semblent véritablement aimer les hommes auxquels elles s'attachent. Cependant, un certain rapprochement peut se faire entre les femmes imaginées et les créatrices réelles, notamment au niveau de leur désir commun de maîtrise – des hommes, des lecteurs et des lectrices, comme de leurs pratiques créatrices.

L'œuvre *L'occupation* (2002) d'Annie Ernaux s'ouvre sur l'image frappante, touchante et très intime d'une femme somnolente qui saisit le sexe « dressé par le sommeil⁵⁸⁵ » de son amant et « reste ainsi, comme agrippée à une branche⁵⁸⁶ », pendant les douces minutes du réveil. Ce rite matinal peut être perçu comme une cérémonie ensommeillée de confort et d'amour, et le geste de la narratrice semble révéler sa vulnérabilité, son désir d'être protégée. D'ailleurs, elle donne cette impression-là en relatant sa première pensée quotidienne, une rumination de nature romantique : « “tant que je tiens cela, je ne suis pas perdue dans le monde”⁵⁸⁷ ». C'est exactement ainsi que Sergio Villani comprend le geste de la narratrice. Dans son article « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », Villani l'accuse de témoigner de cette façon de « sa condition essentielle⁵⁸⁸ », soit « son état abject de dépendance⁵⁸⁹ ». Sur un ton moralisateur, il pose la

⁵⁸⁴ Détrez et Simon, « “Plus tu baisses dur, moins tu cogites” : Littérature féminine contemporaine et sexualité – la fin des tabous ? », p. 65.

⁵⁸⁵ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 11.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Sergio Villani, « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », p. 110.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

question rhétorique suivante : « Comment peut-on tomber si bas ?⁵⁹⁰ » Quelques lignes plus loin, pourtant, l'harmonie de la scène s'efface, l'innocence apparente du geste de la narratrice se flétrit et l'appréciation qu'en a fait Villani se révèle hâtive et irréfléchie : le lecteur apprend que le couple n'est plus, et qu'au lieu de regretter l'amant, la narratrice pleure son pénis. Elle supporte mal l'idée qu'une main *autre* que la sienne puisse faire usage de « “la magnificence”⁵⁹¹ » du sexe de W. et déclare carrément qu'elle veut « le *ravoir* »⁵⁹². Au fil des pages, la narratrice détaille les nuances de sa jalousie sexuelle. Les sentiments possessifs et démesurés qu'elle exprime jettent une lumière ombrée sur la scène paisible du réveil évoquée au début du texte, comme si cette scène-là n'existait que pour mieux affirmer le désir de domination de la narratrice en servant de contrepoint *et* de précurseur aux manifestations violentes de sa dite souffrance.

Sans aucun doute, en se remémorant d'avoir un jour saisi le sexe en érection de W., la narratrice n'espérait pas « se sauver d'un précipice⁵⁹³ », comme l'imagine nostalgiquement Villani. Au contraire, dès le réveil, elle désirait s'emparer de ce qui lui appartenait alors de bon droit : le dessus dans la relation avec W. et la maîtrise de son propre plaisir, desquels le membre viril de l'amoureux n'était, en toute rigueur, que l'instrument.

Ce n'est pas la première fois qu'Ernaux souligne sa domination sexuelle sur un homme. Dans les entrées du journal *Se perdre*, par exemple, elle décrit plusieurs occasions où elle arrive à conquérir son amant par le sexe. Elle note les fellations accomplies sur S. se transformant à chaque fois en un jeu de pouvoir : « Il ferme toujours les yeux. Sauf quand je

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 25.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ Sergio Villani, *loc. cit.*, p. 110.

lui caresse le sexe avec ma bouche, il se soulève pour voir, si je lève les yeux, il détourne les siens aussitôt⁵⁹⁴. » D'après la description de l'écrivaine, S. ne peut pas supporter le regard confiant et désirant d'une femme qui s'affaire sur son corps. Ernaux se plaît également à initier son amant dans l'art des rapports sexuels variés : « Je renverse du champagne sur son sexe, à peu près sûre qu'on ne lui a jamais fait de telles choses. Sodomie. Garder le souvenir de son visage bouleversé quand je lui dis : "N'importe où, n'importe quand, je te le donnerai, je le ferai pour toi." Presque des larmes dans ses yeux⁵⁹⁵. » Au lieu de mettre en évidence sa soumission, les paroles transcrites de l'écrivaine servent à renforcer sa maîtrise sur son amant. Elle est fière de savoir éveiller la passion et de rendre l'homme misogyne de l'Est à sa merci, du moins le temps que durent leurs ébats. Comme l'explique la narratrice de *Passion simple*, c'est par la rigidité du sexe d'un amant que se mesure l'emprise de la femme sur lui : « Je ne serais jamais sûre que d'une chose : son désir ou son absence de désir. La seule vérité incontestable était visible en regardant son sexe⁵⁹⁶. »

Dans l'incipit de *L'usage de la photo* (2005), un texte qui suit la préface signée par Ernaux mais qui précède en toute rigueur le corps de l'œuvre elle-même, Ernaux décrit, à l'aide d'une prose fort érotique, une photographie qu'elle considère comme l'homologue masculin de *L'origine du monde*, la toile notoire de Courbet :

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées, tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosses lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du

⁵⁹⁴ Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 92-93.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 282-283.

⁵⁹⁶ *Id.*, *Passion simple*, p. 35.

gland, comme une perle. L'ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. On peut lire les noms d'auteurs et les titres écrits en gros caractères : Lévi-Strauss, Martin Walser, *Cassandre*, *L'âge des extrêmes*. Un trou est repérable au bas du pull⁵⁹⁷.

Frappée par ce qui ressemble tout d'abord à la pudeur, Ernaux refuse d'inclure l'image détaillée parmi celles dont se compose l'œuvre : « Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards⁵⁹⁸. » Elle met ainsi en lumière son propre épanouissement sexuel, souligne l'accès privilégié à l'érection de Marie dont elle jouit, et pique le suspens du lecteur en refusant de satisfaire ses attentes. Toutefois, quelques lignes plus tard, la véritable raison pour la discrétion de l'écrivaine se laisse entr'apercevoir : « C'est avec *cela* que l'on va vivre, faire notre histoire. Ou pas.⁵⁹⁹ » Il semble qu'Ernaux cache la photo en question plus par jalousie que par le souci de protéger l'intimité de son collaborateur. Compte tenu de ses déceptions amoureuses précédentes, elle a dû juger risqué le fait de dévoiler le sexe de son amant au public.

À cela s'ajoutent le contexte concret et la signification symbolique de la photo osée : Annie Ernaux fait vivre à travers cette image l'érection du premier homme avec qui elle a partagé le travail créateur – et ce, dans les premières lignes de leur texte co-écrit. Elle prend ainsi immédiatement le dessus de leur projet. Marie se trouve objectifié avant même d'avoir pu s'exprimer ; les rapports de pouvoir traditionnels sont renversés avant même d'avoir pu être établis. Tandis que Marie ne contribue à aucune préface ni postscriptum de l'ouvrage et que ses ajouts à la poétique de l'entreprise d'écriture commune sont fort bien cadrés – c'est lui qui photographie les scènes vides –, Ernaux prend toutes les libertés.

⁵⁹⁷ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 15.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

De plus, à l'aide de l'*ekphrasis* érotique des premières pages, l'écrivaine forge un lien puissant entre le sexe et le pouvoir créateur aussi bien qu'un autre entre son travail et celui de Courbet. Au lieu de chercher à être délivrée de ses souffrances passées au moyen de l'écriture collaborative par un « être-sauveur⁶⁰⁰ » ou un « chevalier⁶⁰¹ » comme le suggère à tort Cathy Jellenik, Ernaux tente, en fait, de s'inscrire par le biais de *L'usage de la photo* dans une lignée de création provocatrice. Pourquoi évoquer en arrière-plan de l'érection de Marie un livre sur la prophétesse Cassandra, symbole de la lucidité incomprise, et *L'Âge des extrêmes*, un historique controversé sur l'effondrement de la société occidentale rejetée par presque tous les éditeurs parisiens, sinon que pour mieux se situer parmi eux ? D'ailleurs, Ernaux rêvait déjà à la controverse dans *Se perdre* : « Écrire cela : je me suis aperçue que j'avais perdu une lentille. Je l'ai retrouvée sur son sexe. (Pensé : Zola perdait son lorgnon dans les seins des femmes. Moi je perds ma lentille sur le sexe de mon amant !)⁶⁰² » La présence de Marie se révèle en fin de compte aussi utilitaire, instrumentale et pragmatique que l'est sa verge. Ernaux en avait simplement besoin pour son projet ; il n'était à vrai dire – comme le sont souvent les femmes pour les hommes – qu'un moyen pour atteindre un but. Le lecteur comprend alors d'autant mieux la portée du plaidoyer suivant qu'Ernaux laisse échapper dans son journal lors d'un moment d'une apparente faiblesse : « Car il faut que, *in fine*, je domine un peu⁶⁰³ »...non seulement sur l'amant donné, sur le sexe qu'elle tient dans sa main, mais aussi, et surtout, dans chaque entreprise artistique.

⁶⁰⁰ Cathy Jellenik, « Le corps de la femme dans *L'événement* et *L'usage de la photo* », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, 2009, p. 237.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 53.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 214.

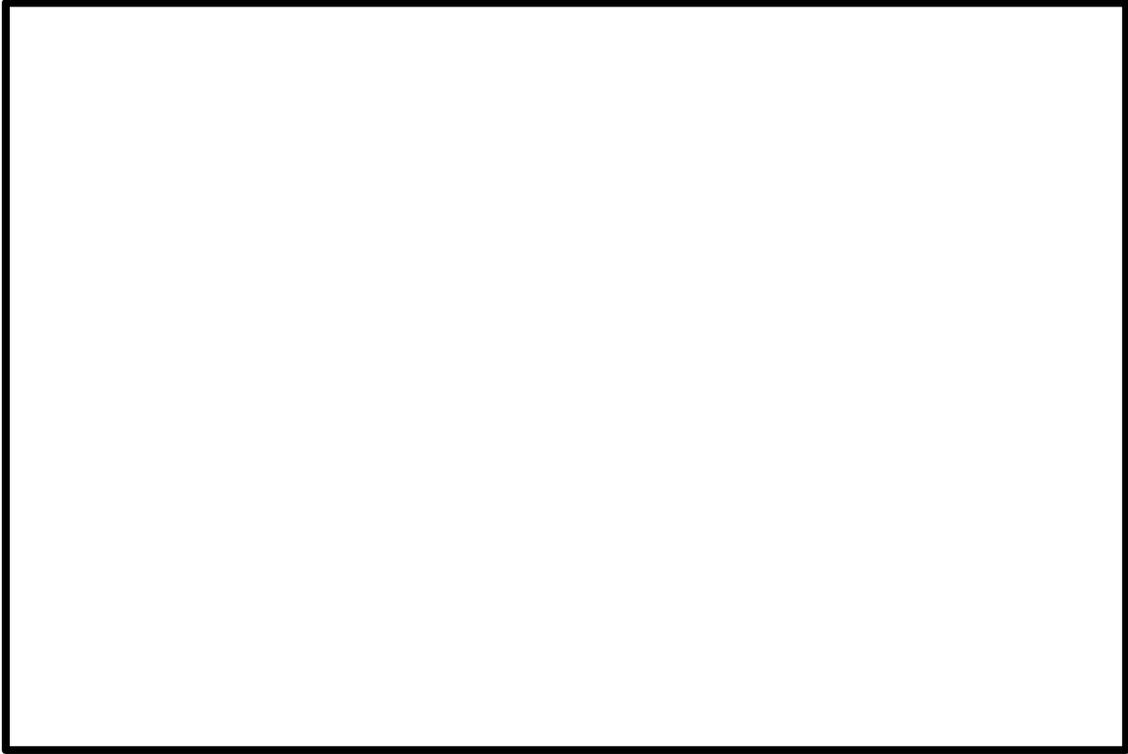
Dans la vignette « Le divorce » des *Histoires vraies*, Sophie Calle dévoile les nuances bizarres de son propre rapport à l'organe sexuel masculin : « Dans mes fantasmes, c'est moi l'homme.⁶⁰⁴ » Donc, pour s'amuser, pour marquer son territoire, Calle se divertit en cachant des pénis dans certaines de ses œuvres. Par exemple, parmi les images monotones de lits défaits dont se compose le projet *L'hôtel* (1984)⁶⁰⁵, Calle dissimule trois mises en scènes phalliques. Le premier pénis se montre du fond d'une poubelle : il se compose d'épluchures d'oranges agencées parfaitement pour évoquer deux couilles bien rondes et une verge molle tournée légèrement vers la droite (Figure 3.3). Le suivant fait signe à celui, très important, qui figure dans l'anecdote « Rêve de jeune fille » des *Histoires vraies* : il s'agit d'une longue banane sur un plateau, à côté de laquelle reposent deux petits paquets de sucre bien placés. Ce pénis trouvé « par hasard » – par Calle posant comme une femme de ménage – rappelle le dessert composé d'une banane épluchée et de deux boules de crème glacée apporté à l'artiste quand elle était jeune par un serveur au sourire moqueur (Figure 3.4)⁶⁰⁶. Le dernier phallus est, en fait, double : deux parapluies se balancent près d'un lit, de chaque côté, un coussin est soigneusement placé. Comme si de rien n'était, ces trois photos-là s'insèrent en catimini dans le livre d'artiste de Calle. Elles laissent à l'intérieur d'un projet qui se veut neutre et objectif une trace de la présence, de l'esprit satirique de l'artiste et, en même temps, elles pointent vers la possibilité que le tout soit une mise en scène⁶⁰⁷.

⁶⁰⁴ Sophie Calle, *Des histoires vraies*, p. 73.

⁶⁰⁵ Le projet *L'hôtel*, réalisé à Venise un an après *Suite vénitienne*, permet à Calle de faire ce qui lui a été auparavant interdit, c'est-à-dire pénétrer dans la chambre d'Henri B., symboliquement.

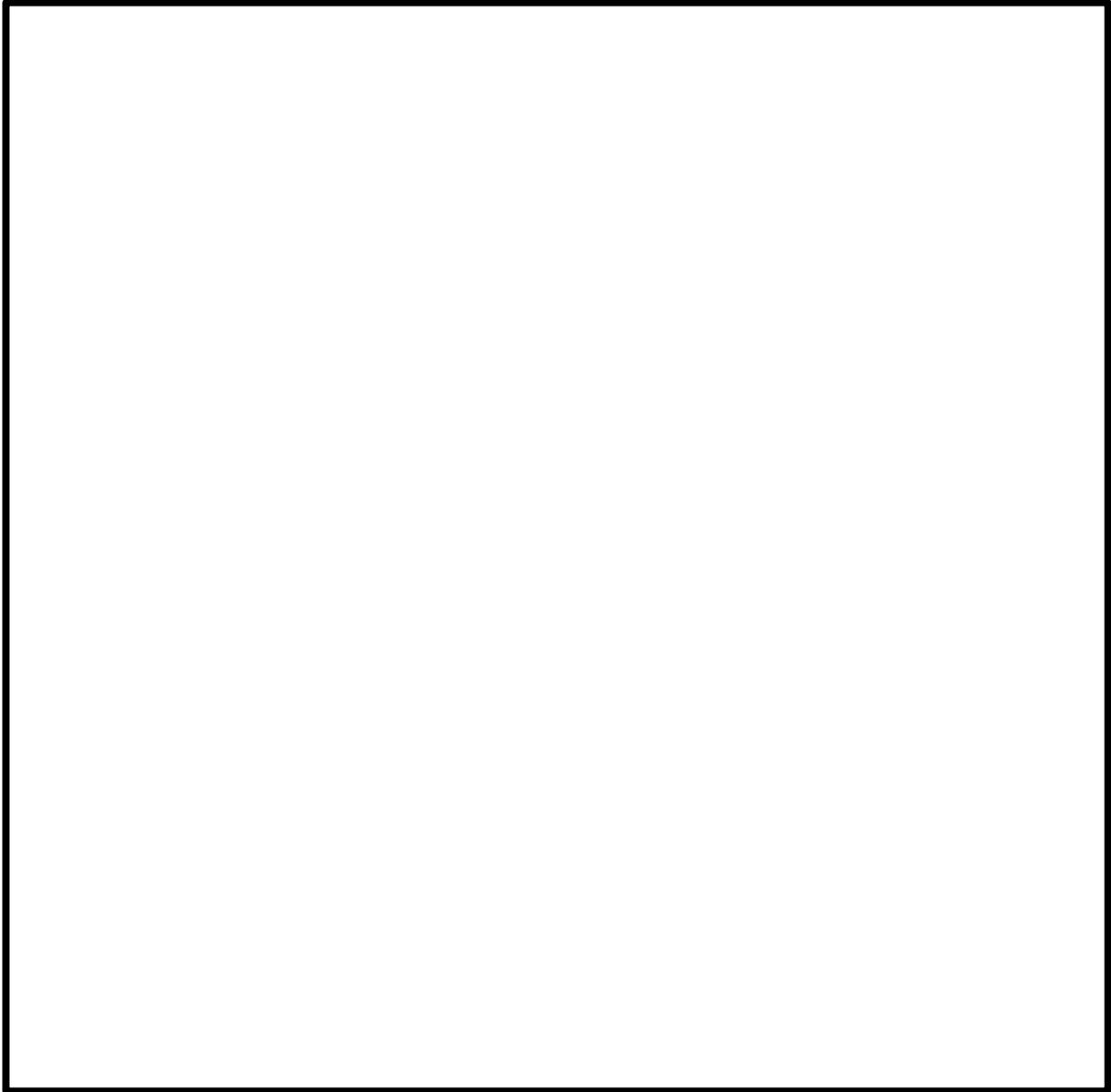
⁶⁰⁶ Dans l'anecdote « Rêve de jeune fille », Calle établit un lien entre le dessert en question et l'humiliation qu'elle a éprouvée quelques années plus tard face au pénis de son premier amant : « J'ai retenu mes larmes et fermé les yeux ainsi que je le fis des années plus tard, lorsque, pour la première fois, un homme se mit nu devant moi » (*Des histoires vraies*, p. 13).

⁶⁰⁷ Le lecteur-spectateur des *Dormeurs* ne peinera pas longtemps à trouver les allusions sexuelles des images pseudo-documentaires des participants endormis, alors que les clin d'œil phalliques de Calle dans *Appointment with Sigmund Freud* sont moins discrets : elle met carrément sous les yeux vigilants et désapprouvateurs d'un portrait du psychanalyste célèbre accroché au mur, l'assiette du « Rêve de jeune fille ».



Sophie CALLE
L'hôtel, 1984

Figure 3.3



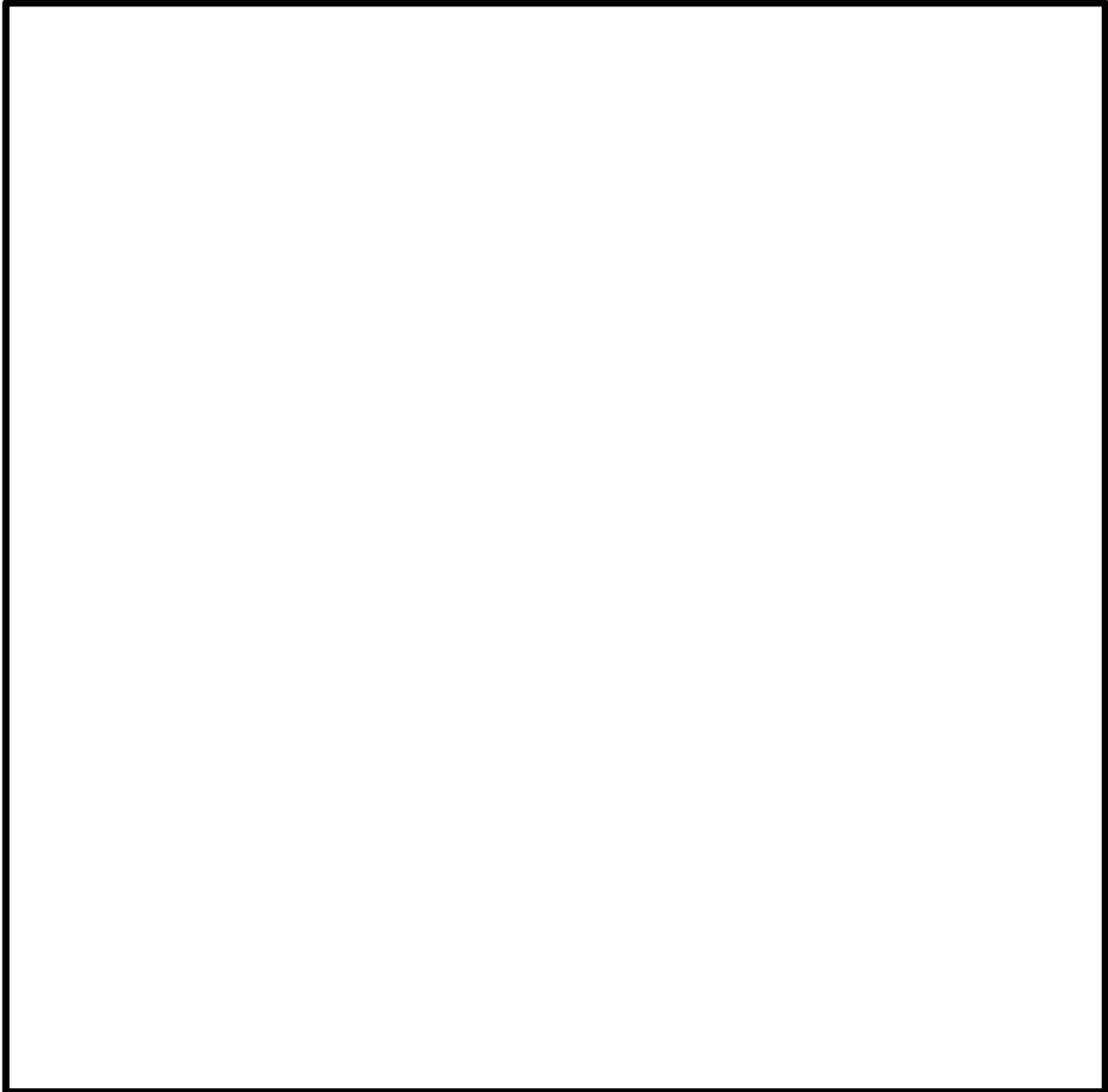
Sophie Calle
Des histoires vraies, 2002

Figure 3.4

Tout de même, lorsqu'il s'agit de l'amour, l'humour sexuel de Calle est pointu. Contrairement à Ernaux, Calle ne se garde pas de reproduire le sexe des hommes de sa vie. Une photographie du pénis en train d'uriner de Greg Sheppard, son ex-mari, illustre l'une des anecdotes des *Histoires vraies*. Apparemment, avant d'accepter le divorce, Calle a exigé qu'ils refassent ensemble pour la caméra un rituel qui a marqué leur mariage : « Je me collais derrière lui, je déboutonnais à l'aveugle son pantalon, je prenais son pénis, je m'efforçais de le placer dans la position appropriée, de bien viser. Puis je le rentrais nonchalamment et fermais la braguette⁶⁰⁸ » (Figure 3.5). La photo de Sheppard, comme celle de Marc Marie qu'Ernaux refuse de montrer, est focalisée sur le sexe de l'homme. Son visage déborde du cadre de l'image. On peut même avancer qu'il en est volontairement *coupé*. Calle prive ainsi son ex-mari de façon littérale *et* symbolique de son pouvoir : en même temps qu'elle manie son organe sexuel, elle manipule son image. D'ailleurs, elle déclare ouvertement que le but de cette reconstitution-là avait été décidé à l'avance : « Ce cliché me servit de prétexte pour poser la main sur son sexe, une dernière fois⁶⁰⁹. » Autrement dit, Calle a prescrit les conditions de l'asservissement indéfini de Sheppard. Avant de pouvoir se libérer de l'emprise matrimoniale sous laquelle le tenait l'artiste, il a dû se plier à sa volonté artistique, se soumettre à ses attouchements physiques et, donc, lui permettre de l'inscrire de la façon la plus intime qui soit à même son corpus. C'est la meilleure illustration de l'autorité créatrice et de la maîtrise incontestables de Calle.

⁶⁰⁸ *Id.*, *Des histoires vraies*, p. 73.

⁶⁰⁹ *Ibid.*



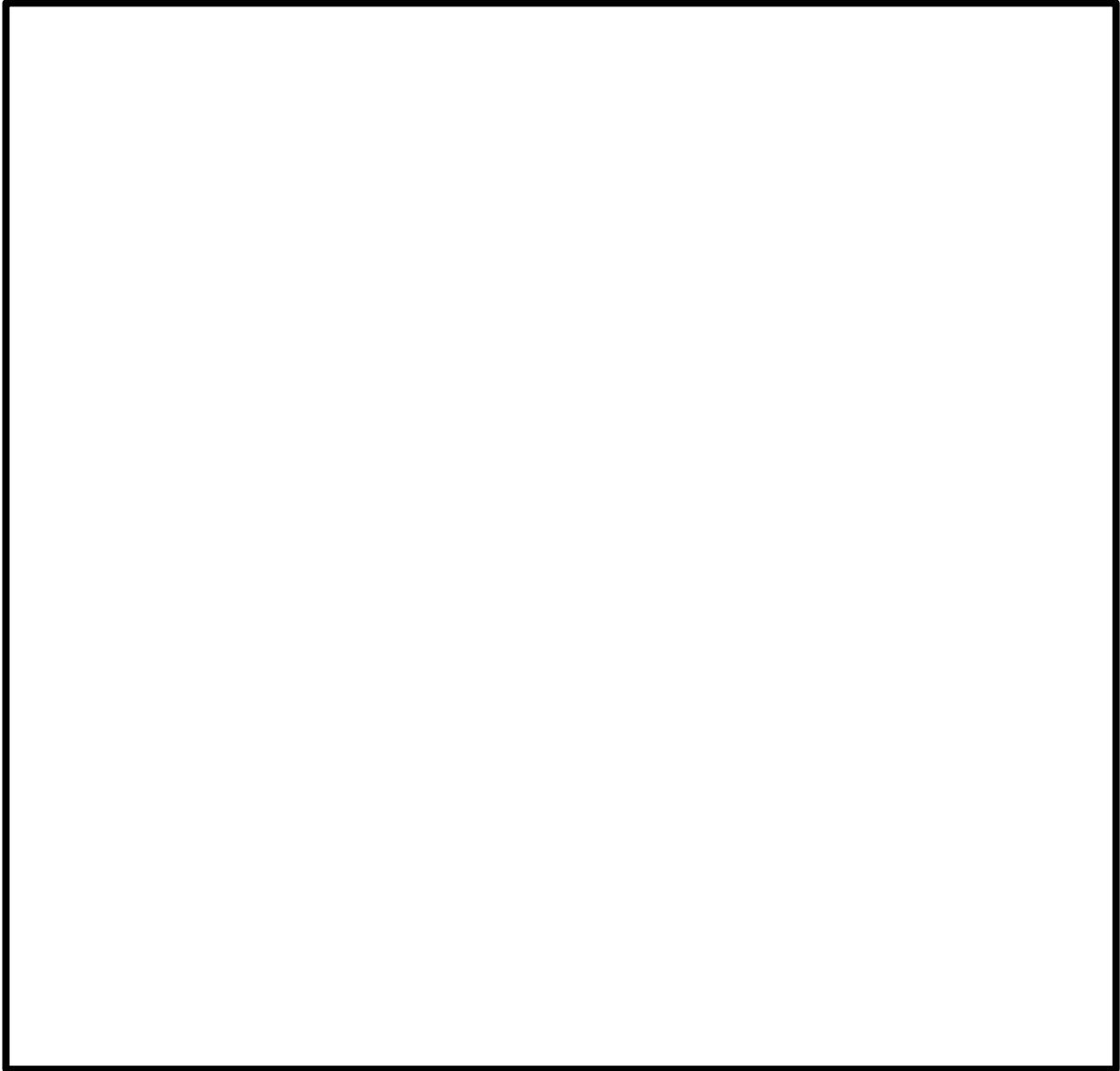
Sophie CALLE
Des histoires vraies, 2002

Figure 3.5

À la lumière du pouvoir créateur et manipulateur conjugués de Calle, la vignette « L'amnésie » est d'autant plus troublante. Calle y juxtapose la photo d'un homme qui s'est caché le sexe entre les jambes à un texte expliquant qu'elle ne se souvient d'aucune caractéristique, d'aucune particularité de ses amants – elle oublie tout, y compris la couleur de leurs yeux, la taille et la forme de leur pénis⁶¹⁰ (Figure 3.6). La castration symbolique dépeinte sur la photo est frappante non seulement à cause de sa violence et des retentissements psychologiques profonds résultant du fait de doter un homme anonyme de ce qui ressemble à un vagin, mais aussi parce qu'elle indique l'omnipotence voulue de l'artiste.

En se vantant carrément du fait de ne pas pouvoir se rappeler du membre viril de ses amants, Calle pousse l'objectification à l'extrême. Elle affiche également ainsi une attitude d'indifférence qui fait contraste de façon surprenante avec la pose de victime qu'elle aime tellement assumer. Le glissement facilement négligé qui s'opère chez elle de la femme délaissée vers celle qui manipule les phallus selon ses propres désirs révèle le degré inimitable d'intention et de maîtrise régissant chacun de ses projets.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 63.



Sophie CALLE
Des histoires vraies, 2002

Figure 3.6

En tout, alors que pour Calle les sexes des hommes sont interchangeables et plutôt comiques et que pour Ernaux chaque phallus est d'une spécificité inattendue, elles s'en emparent toutes les deux de manières similaires – tour à tour, elles les décrivent, les animent, les cachent, les ignorent, les adorent, les représentent et les exploitent conformément aux règles de leurs pratiques artistiques respectives. Par ce biais, elles se moquent de ce qu'eux, les hommes, pourraient éventuellement en dire. Assurément, la prise en charge simultanément physique *et* artistique du pénis par une femme est un renversement très net, très direct des rapports traditionnels de pouvoir, un reversement qui ne se fait pas sans satisfaction. Dans *L'usage de la photo*, Ernaux témoigne de la jouissance qu'elle éprouve en *dominant* :

Le déclic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. Quand c'est moi qui prends la photo, la manipulation, le réglage du zoom est une excitation particulière, comme si j'avais un sexe masculin – je crois que beaucoup de femmes éprouvent cette sensation. À chaque fois, le déclic de l'appareil me fait tressaillir le cerveau de plaisir⁶¹¹.

L'image de la main posée sur le sexe de l'homme est une métaphore prégnante pour les philosophies créatrices transgressives et osées des amoureuses oubliées.

⁶¹¹ Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, p. 91.

Poser le piège de l'art dit thérapeutique

« *Je suis totalement maître de ce que je fais.* »

– Sophie CALLE

« Les règles du jeu », *Le Soir*, 27 mai 2009

Par-delà toutes les raisons sociales et psychologiques que je peux trouver à ce que j'ai vécu, il en est une dont je suis sûre plus que tout : les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte.

Annie ERNAUX, *L'événement*, 2000

À la lumière de la trahison et de l'abandon de Calle par M., de la transformation d'Ernaux en objet sexuel par A. et S., du contenu dit « affreux » de la lettre « méprisable » de G., des déceptions amoureuses des *Histoires vraies* et de *L'occupation*, et de l'apparente profondeur de la peine de l'artiste et de l'écrivaine, il est, toutefois, facile « de tomber dans le piège des apparences⁶¹² » comme le dit bien Nicolas Mavrikakis. C'est précisément ce que font les admirateurs et les détracteurs des œuvres de Calle et d'Ernaux qui se contentent de souligner l'aspect thérapeutique de leurs œuvres respectives sans considérer la possibilité que les amours et les souffrances racontés par elles puissent « servir » – pour reprendre les mots d'Ernaux – à quelque chose de concret, de pragmatique, de transgressif.

⁶¹² Nicolas Mavrikakis, « Sophie Calle : Pré-texte à la création », *Voir*, (10 juillet, 2008), < <http://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2008/07/10/> >, consulté le 10 juin 2010.

En fait, les analyses artistiques et littéraires axées sur la thérapie soulignent avec insistance – et semblent prôner – la qualité *libératrice* de la création sans réfléchir profondément à ce qui arrive *après* que les récits et les témoignages sont livrés au public. D’après les adeptes de la création-thérapie, en effectuant le travail de mettre en mots ou en images une douleur passée ou actuelle, celle qui souffre peut arriver à maîtriser sa souffrance, voire la surpasser, *se libérer* d’elle. C’est ce qu’affirme Anne Sauvageot dans son étude *Sophie Calle, l’art caméléon* lorsqu’elle aligne les œuvres de l’artiste sur la *catharsis* de la tradition aristotélicienne : « L’art de Sophie Calle ne vise pas le bonheur mais bien davantage la purgation de la peine, le dépassement de l’épreuve⁶¹³. » La souffrance se trouve alors à la fois purgée et esthétisée, c’est-à-dire transformée en un objet du désir, de la mort, de la beauté, de la consommation qui, manifestement, est *extérieure* à la personne qui l’a créée.

Comme si les retentissements d’un texte littéraire ne pouvaient pas se faire sentir concrètement dans la vie réelle, comme si les mots d’une écrivaine ne concernaient que sa propre existence, Barbara Havercroft, Claire-Lise Tondeur et Cathy Jellenik qualifient le projet créateur d’Ernaux à l’aide du terme incomplet et réducteur de « scrypthérapie ». À leur avis, Ernaux écrit, tout d’abord, pour elle seule : elle écrit pour se départir de la honte⁶¹⁴, elle écrit pour résoudre sa « relation [...] conflictuelle⁶¹⁵ » avec sa mère, elle écrit pour « pardonner les hommes-bourreaux de son passé⁶¹⁶ », elle écrit pour « se réconcilier [...] avec

⁶¹³ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l’art caméléon*, p. 233. D’après Annie Copperman et Dominique Bona, telle est également la prétention de l’écriture ernalienne : selon la première, le temps d’écrire est pour Ernaux « le temps de l’apaisement » (Annie Copperman, « La jalousie au scalpel », *Les Échos*, 12 mars 2002, p. 65) ; selon la deuxième, c’est une manière pour l’écrivaine de « se délivrer » (Dominique Bona, « Une jalousie anorexique », *Le Figaro littéraire*, 28 février 2002, p. 4).

⁶¹⁴ Barbara Havercroft, « Dire l’indicible : Trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50 : Revue d’étude du roman du XXe siècle*, 40 (décembre 2005), p. 119-131.

⁶¹⁵ Claire-Lise Tondeur, « Corps, maladie, vieillesse et fragmentation identitaire (Régine Detambel / Annie Ernaux) », *RLA : Romance Languages Annual*, 11 (1999), p. 130.

⁶¹⁶ Cathy Jellenik, « Le corps de la femme dans *L’événement* et *L’usage de la photo* », p. 236.

un passé douloureux⁶¹⁷ », et encore, selon Karin Schwerdtner, elle écrit pour endurer⁶¹⁸, pour sortir intacte des épreuves qu'elle doit subir quotidiennement. Selon les théoriciennes de la création dite thérapeutique, Ernaux écrit également pour ses lectrices : l'objet esthétique produit par la mise en œuvre de sa peine contient en lui-même une certaine vérité ou leçon générale sur la survivance qui peut être livrée au public au moment de sa parution, tel, comme le dit Ernaux, un « don reversé⁶¹⁹ »⁶²⁰. Par exemple, pour Barbara Havercroft, « rendre public [un] trauma secret et intime, c'est passer de la sphère individuelle [...] au domaine collectif des lecteurs ; c'est aussi faire un geste éthique⁶²¹ ». Annie Copperman avance que, grâce à la justesse et à la précision de ses mots, « le nombrilisme » ernalien rejoint « l'universel, et [...] le style le transmute en évidence littéraire⁶²² ». Évidence littéraire, suggère Copperman indirectement, qui pourrait éventuellement proposer des pistes d'expression libre ou des

⁶¹⁷ *Ibid.*

⁶¹⁸ Karin Schwerdtner, « Endurance et écriture : une étude de *L'occupation* d'Annie Ernaux », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, p. 271-281. Schwerdtner soutient que la femme jalouse, narratrice de *L'occupation*, se met à écrire dans l'espoir de trouver un moyen de dépasser la souffrance qu'elle éprouve : « Au lieu de s'exprimer avec concision et brièveté, dans un style caractérisé par les "habituels stratégies" (71) discursives, elle donne libre cours à l'émotion publique pour se purger vraisemblablement des désirs, des souvenirs et des frustrations qu'elle ne peut plus endurer... » (p. 276). Voir aussi le chapitre « Writing Against Shame » du livre *Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux* de Lorraine Day.

⁶¹⁹ Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 77.

⁶²⁰ C'est ainsi, par exemple, que Marguerite Duras justifie la publication de *La douleur* (1985). Dans la préface au texte, Duras résume le sentiment de méconnaissance qu'elle a éprouvé face aux cahiers de la guerre – des anciens journaux dans lesquels elle avait décrit au jour le jour l'attente de Robert L., ou Robert Antelme, son conjoint déporté – retrouvés une quarantaine d'années après le déroulement des événements narrés, et publiés, selon la mise en scène de l'écrivaine, tels quels. Plus que toute autre chose, Duras semble marquée par la disjonction violente qu'elle a perçue entre elle-même et sa souffrance passée, disjonction qui s'est manifestée non seulement au moment de la découverte des cahiers, mais aussi au moment-même de leur publication : « *La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot "écrit" ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi le littéraire m'a fait honte* » (*La douleur*, Paris, Éditions Gallimard, p. 12).

De toute évidence, Duras a cru nécessaire de confier au monde « cette chose » étrangère-là, cet objet esthétique dans lequel étaient contenues, sans qu'elle ait pu les reconnaître complètement, les expériences pénibles de sa propre jeunesse. Toutefois, compte tenu des passages troublants du journal qui décrivent en détail les maux physiques de Robert L. revenu des camps de concentration : son corps squelettique, la texture et l'odeur de ses défécations, son obsession désespérée pour se procurer de la nourriture, *Robert L. qui était encore vivant au moment de la publication du texte par Duras et qui s'y était opposé*, on ne peut que se demander quelles étaient ou n'étaient pas les motivations et les soucis de l'écrivaine.

⁶²¹ Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : Trauma et honte chez Annie Ernaux », p. 131.

⁶²² Annie Copperman, « La jalousie au scalpel », p. 65.

techniques de guérison pour d'autres femmes. Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant attribuent aux projets de Calle une visée globale semblable à celle d'Ernaux en proposant que Calle « utilise la banalité d'une situation pour en faire le paradigme du phénomène profondément humain qu'est la souffrance⁶²³ ». D'après elles, les ruptures subies par l'artiste touchent à la sensibilité des lecteurs-spectateurs qui ont, eux aussi, probablement tous été au moins une fois victimes de l'inconstance amoureuse : « Difficile, en effet, de se confronter au récit de ces douleurs multiples sans se remémorer sa propre douleur exquise et succomber à la tentation de la revivre à son tour⁶²⁴. » Anne Sauvageot décrit ce phénomène-là comme le « double mouvement de la sympathie et de l'empathie⁶²⁵ ».

Évidemment, il n'est pas question de penser aux hommes qui se trouvent – contre leur volonté, sans doute – au cœur des œuvres des amoureuses oubliées. Suivant la logique de la création-thérapie, il semble que peu importe les coûts interpersonnels d'un récit, le fait de *ne pas* mettre en mots la spécificité de sa souffrance ou de *ne pas* publier les détails de sa peine peut être considéré « comme un don reçu et gaspillé⁶²⁶ », un devoir négligé, une catharsis non transmise et non accomplie.

Paradoxalement, tout en tentant d'affirmer l'importance d'une écriture de la souffrance, les critiques qui se penchent vers la psychologie de la créatrice et la nature thérapeutique de son geste créateur finissent par renforcer les hiérarchies. En fait, James D. Campbell et Danièle Brun, qui ne répugnent pas à généraliser davantage, soutiennent que l'idée de ressasser la douleur, de la partager, de l'universaliser, est propre non seulement à

⁶²³ Véronique Montémont et Françoise Simonet-Tenant, « Sophie Calle, *Douleur exquise* », p. 229.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 39.

⁶²⁶ Annie Ernaux, *L'événement*, p. 124.

Calle ou à Ernaux, mais appartient plus globalement à la féminité. Campbell constate avec confiance que l'art féminin est « un art de la guérison⁶²⁷ », tandis que Brun intitule son article « L'insistance des femmes⁶²⁸ » pour ensuite avancer que la manière dont Calle raconte ses ruptures est « l'exemple type de l'inventivité des femmes devant la souffrance⁶²⁹ ». On pourrait dire de même d'Ernaux. Josée Blanchette confirme l'un des stéréotypes les plus répandus et les plus erronés de la féminité : les femmes sont fondamentalement masochistes pour se baigner dans la douleur, et sadiques, pour vouloir céder leur malheur à d'autres. Oui, « les filles sont comme ça⁶³⁰ », assure-t-elle, elles aiment « épandre du sel dans la plaie⁶³¹ », « faire durer le suspense, disséquer l'intrigue, percer le mystère, s'infliger la douce torture de l'obsession amoureuse, *dolce agonia*, même après la mort⁶³² ».

Compatir sans aucune distance à l'apparente souffrance d'une créatrice comme le fait souvent la critique, c'est donc accepter comme juste la position d'infériorité qui lui sert de point de départ créateur. C'est également écarter la possibilité, pour la facilité et la beauté dramatique de l'analyse, que son identité en tant que victime puisse être une pose ironique, un jeu, ou même une construction pragmatique servant à autre chose. Il est sûrement plus facile de venir au secours de l'artiste ou de l'écrivaine en question que de tenter de décortiquer les raisons pour lesquelles elle se représente comme une femme subordonnée, transformée en victime et dépourvue de pouvoir. Qui plus est, alors qu'elle est belle, l'idée d'écrire pour se

⁶²⁷ James D. Campbell, « Sophie Calle », *Border Crossings*, 27.4 (novembre 2008), p. 100. Je traduis librement : « There's a healing art ».

⁶²⁸ Danièle Brun, « L'insistance des femmes », *L'Express*, (29 mars 2004), p. 87.

⁶²⁹ *Ibid.* Brun ajoute encore que « l'art de raconter un moment de vie et d'en transmettre la part d'inépuisable chagrin est une caractéristique de la féminité ».

⁶³⁰ Josée Blanchette, « L'amour mis à mort de 107 (divines) façons », *Le Devoir*, (15 août 2008), p. B8.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

départir de la douleur, et poétique, celle de faire sublimer sa peine au travers des autres, il reste à considérer les effets concrets que pourrait entraîner la parution d'une œuvre sur les personnes réelles qui s'y trouvent impliquées.

C'est ce que font, par exemple, les voix dissidentes des deux interprètes de *Prenez soin de vous* de Sophie Calle qui pensent à G., l'amant au cœur de l'œuvre, au lieu de compatir avec l'artiste. La première, Christine Angot, normalement inébranlable, se trouve déroutée par le projet en son entier dont la violence l'a frappée tout de suite. Angot doute de l'amour que Calle portait supposément à son amant et questionne la nécessité de rassembler tout un « escadron de femmes »⁶³³ pour le chasser et le mépriser de façon publique. D'après Angot, le chœur formé par Calle autour du mail de G. est « [un] chœur de la mort »⁶³⁴. Quant à la sociologue Nilufer Göle, dans son intervention elle exprime le mélange de curiosité et de gêne qu'elle a ressenti en tant que lectrice du mail de G. : « Je me demande ce qui peut légitimer une telle intrusion dans [...] l'intimité [d'un homme et d'une femme que je ne connais pas]⁶³⁵ ». Göle met le doigt ainsi sur l'ambivalence du lecteur imaginé : au lieu de jouer le rôle de récepteur cathartique du « don » de la souffrance de l'artiste, il peut facilement être transformé contre sa volonté en un voyeur involontaire, ou même, selon Philippe Gasparini, en un pseudo-psychothérapeute intérimaire « observant les efforts du patient pour décrire son obsession en la ressassant⁶³⁶. » Le supposé « geste éthique » de livrer le récit de sa souffrance aux lecteurs glisse donc facilement, et parfois même inéluctablement, vers les terrains du délit artistique.

⁶³³ Sophie Calle, « Christine Angot », *Prenez soin de vous*.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ibid.*, « Nilufer Göle ».

⁶³⁶ Philippe Gasparini, « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 161.

C'est en accordant à tous les malheurs et à toutes les violences contés ou vécus par Sophie Calle et Annie Ernaux une explication psychologique commode et un dessein universel plus ou moins productif que les interprétations « positives », voire affirmatives, de leurs histoires de souffrance en atténuent le potentiel critique. Certainement, parce qu'elles disent « je souffre », Calle et Ernaux deviennent les porte-paroles d'un groupe plus large de femmes victimes. Mais, compte tenu de la façon dont elles commandent à leurs amants tout en faisant croire qu'elles sont dominées par eux, l'idée que la purgation de la peine soit leur principal objectif créateur devient carrément illogique. Calle, l'artiste qui cherche des phallus dans toutes les chambres d'hôtel qu'elle est censée ranger, qui traîne dans les bars vénitiens pour recruter de beaux informateurs italiens, qui soupire jour après jour « No sex last night » pour faire pression sur son ex-mari, et Ernaux, l'écrivaine qui refuse de se laisser appeler « Annie » par la critique⁶³⁷, qui s'empare des sexes comme elle s'empare du pouvoir et dont l'entretien le mieux connu porte le titre *L'écriture comme un couteau*, ne créent pas des œuvres destinées uniquement à guérir.

Effectivement, un rapport inégal de pouvoir axé sur la divulgation libre d'information privée s'installe très rapidement entre Sophie Calle, Annie Ernaux et les hommes qu'elles évoquent dans leurs histoires d'amours ratés. Compte tenu des lois de plus en plus souvent mises en vigueur qui régissent l'intégrité de la personne et qui limitent la diffusion des faits personnels, la position de victime assumée par Calle et Ernaux perd son allure innocente et lamentable pour devenir transgressive, calculée, voire criminelle. D'ailleurs, leurs projets portant sur l'amour soulèvent tout de suite des questions de nature éthique, politique, sociale.

⁶³⁷ Voir le chapitre 1 au sujet de l'infantilisation d'Annie Ernaux par la presse française.

Comment Calle a-t-elle réussi à convaincre 107 femmes à disséquer un seul homme pour les besoins de l'art, et ce, selon leurs propres compétences professionnelles ? Pourquoi, dans le cas de *Douleur exquise*, a-t-elle ressassé de façon publique et spectaculaire une rupture vieille de vingt ans ? Pourquoi Ernaux est-elle revenue sur le passé en publiant *Se perdre* alors que son premier texte sur la même liaison avait déjà fait scandale ? À quoi bon confronter le lecteur-spectateur à l'image d'un sexe mou en train de pisser, à la jalousie démesurée d'une narratrice qui se représente comme quasi folle, aux photos-vestiges des gestes amoureux d'un couple dans la soixantaine ? En tant que créatrices, Calle et Ernaux sont appelées (ou non) à négocier leurs rôles publics et à considérer non seulement le contenu érotique, provocateur et osé de leurs œuvres mais aussi les détails intimes des vies des autres qu'elles décident de dévoiler. Une question demeure alors, pourquoi, encore et encore, les œuvres de ces artistes sont-elles analysées selon les impératifs de la thérapie ?

Évidemment, puisque Calle et Ernaux mènent leurs lecteurs et leurs critiques sur cette piste-là. De la même façon qu'elles dominent leurs amants, elles tentent d'influencer la réception critique de leurs œuvres. Par exemple, à la fin de *Douleur exquise*, Sophie Calle pointe directement vers le seul élément qui risquait de nuire à la sincérité déclarée de son projet : « Une histoire ordinaire mais il me semble que je n'ai jamais autant souffert. Pourtant j'ai pensé à photographier le téléphone.⁶³⁸ » En fournissant une explication indirecte mais croyable à l'existence de la photographie du téléphone rouge – apparemment, le même appareil qui lui a annoncé l'infidélité de son amant –, Calle réussit un triple exploit : elle reconnaît, pour mieux l'écarter, l'hypothèse que sa souffrance n'est qu'une fabrication ; elle

⁶³⁸ Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 256.

renforce la validité de la thèse « création-thérapie » en laissant entendre que même en souffrant, elle pensait déjà à se guérir au moyen de l'art ; et elle défend son projet. Plus précisément, Calle prédit toutes les critiques que pourrait encourir *Douleur exquise* et incorpore sa réplique à même l'œuvre : selon sa mise en scène, la trace de prévoyance ou de construction artistique représentée par le téléphone rouge n'est qu'un des signes des ses pathologies. Bref, Calle manifeste une sorte d'état auto-réflexif pour manipuler et neutraliser à l'avance la réception de son projet.

De même, alors qu'elle rejette ouvertement les approches psychanalytiques de ses textes en entretien⁶³⁹, Ernaux met les chercheurs et les chercheuses sur la piste de la scriptothérapie à l'aide d'un aparté métatextuel ingénieux mis entre parenthèses dans *L'occupation* : « (Donner un titre aux moments de sa vie, comme on le fait à l'école pour des passages littéraires, est peut-être un moyen de la maîtriser ?)⁶⁴⁰ » Le lien, d'apparence évident ou innocent, qu'Ernaux établit ainsi entre l'écriture et l'organisation de sa vie sert, peut-être, non seulement à doter son œuvre d'une visée thérapeutique, et donc, productive, mais aussi, à distraire de la nature abusive du texte lui-même : Ernaux prend pour objet d'étude, de mépris et d'analyse la nouvelle amante de son ex. D'ailleurs, elle le dit : « [J]'ai convenu que le cul,

⁶³⁹ Dans *L'écriture comme un couteau*, Ernaux s'exprime très clairement sur son rapport à la psychanalyse : « La psychanalyse, sans doute parce que justement mes zones d'ombre personnelles ne m'intéressent pas trop, m'a toujours été indifférente. Que me feraient des révélations ponctuelles ? Et surtout qu'en ferais-je ? [...] Que des lecteurs expriment souvent leur croyance qu'écrire revienne au même qu'une psychanalyse, surtout s'il s'agit d'une écriture autobiographique, me paraît participer d'une espérance et d'un malentendu. Espérance de se libérer tout seul de ses problèmes, de son mal de vivre, et en même temps d'obtenir la reconnaissance des autres, le gros lot psychico-symbolique. Malentendu, parce que c'est croire que l'écriture n'est que la recherche des choses enfouies, qu'elle ressemble au processus de la cure psychanalytique. Il me semble qu'en écrivant, je me projette dans le monde, au-delà des apparences, par un travail où tout mon savoir, ma culture aussi, ma mémoire, etc., sont engagés et qui aboutit à un texte, donc aux autres, en quelque nombre qu'ils soient, ce n'est pas la question. C'est tout le contraire d'un "travail sur soi". Si j'ai à me guérir de quelque chose, cela ne passe pour moi que par le travail sur le langage, et sur la transmission, le don aux autres d'un texte, qu'ils le prennent ou le refusent [...] Mais il y a quelquefois un côté flic, désespérant [...] dans cette volonté de débusquer à toute force les composantes psychiques de l'auteur, de traquer les aveux du texte comme ceux d'un accusé » (p. 59-60).

⁶⁴⁰ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 72.

ici le cul de l'autre femme, était la chose la plus importante du monde. Aujourd'hui il me fait écrire⁶⁴¹. » L'aspect pragmatique et lucratif de cette observation tranchante-là – Ernaux profite carrément de la souffrance d'une autre – se perd dans les discours compatissants sur « la peine à surmonter » et « l'épreuve à traverser » suscités le plus souvent par le récit.

Sachant que, face aux tourments amoureux contés par une femme, la critique préfère élaborer la poétique d'un nouveau masochisme féminin ou d'établir la théorie d'une écriture contemporaine de la souffrance que de mettre en cause la femme qui souffre, Sophie Calle et Annie Ernaux réimaginent de façon transgressive la position stéréotypée de l'amoureuse blessée pour rendre utile et critique la figure de la femme aimante et aimée beauvoirienne et pour mieux se permettre toutes les libertés créatrices. Apparemment sans le moindre souci, sans considérer sérieusement ce que la publication d'un texte ou l'élaboration d'une œuvre peut *faire* à un ex-amant, elles se servent de l'amour – et par conséquent de l'amant – comme du point de départ de la création. Elles montrent ainsi de la force dans une situation de faiblesse dite « féminine » tout en misant sur la sympathie du lectorat pour les déculpabiliser. Ainsi, elles exploitent le spectacle de la victime, elles révèlent au grand jour la faim de l'intrigue des lecteurs-spectateurs-critiques et elles jouent sur le désir universel de voir et de savoir les détails intimes de l'amour – tout en détaillant, avec indulgence, leurs propres souffrances.

Où sont les limites de ce qu'elles, Calle et Ernaux, les supposées victimes de l'amour, peuvent partager ? Quels sont les risques de leurs pratiques ? Quelles lames Sophie Calle et Annie Ernaux dissimulent-t-elles sous leurs larmes ?

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

CHAPITRE 4

HORS-LA-LOI DE LA CRÉATION

Afin de pouvoir dessiner les contours des crimes, au sens large du terme, dont sont coupables Sophie Calle et Annie Ernaux, les amoureuses oubliées, sans pourtant juger de l'éthique de leurs philosophies créatrices, il est nécessaire de réfléchir plus largement à la portée de leurs œuvres. Ce chapitre se propose donc de sortir de contraintes des œuvres elles-mêmes, de s'éloigner des histoires pénibles racontées par l'artiste et l'écrivaine, pour porter un regard d'ensemble sur les relations – positives et négatives – mises en marche par la mécanique paratextuelle et métatextuelle compliquée servant de base aux pratiques créatrices de Calle et Ernaux. Alors même qu'elles suscitent des réactions d'outrage venant des amants qui se trouvent représentés dans leurs ouvrages et leurs écrits, Sophie Calle et Annie Ernaux se construisent comme les hors-la-loi de la création grâce à une prolifération de notes en bas de page bien placées, à une sélection de dédicaces parlantes et à de nombreux entretiens intelligents visant à contextualiser chaque texte et chaque projet d'une certaine façon – c'est-à-dire de manière à les déculpabiliser, elles.

La liberté en création

Où commence et où finit un parergon. Tout vêtement serait-il un parergon. Les cache-sexe et les autres. Que faire des voiles absolument transparents.

Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, 1978

Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites.

Jacques DERRIDA, *La vérité en peinture*, 1978

J'ai remplacé le tableau manquant par ces souvenirs.

Sophie CALLE, *Fantômes*, 2000

La notion de *parergon* étudiée par Jacques Derrida dans son texte *La vérité en peinture* se révèle utile à l'évaluation de la portée et des effets d'une œuvre d'art. Défini par Kant dans la Préface de la *Critique de la faculté de juger* comme ce qui « n'appartient pas intrinsèquement⁶⁴² » à une œuvre d'art mais qui s'y ajoute pour « augmente[r] le plaisir du goût⁶⁴³ » de façon superficielle – à savoir, le cadre d'un tableau, les vêtements d'une statue ou les colonnes d'un édifice –, le *parergon* fonctionne, selon Derrida, non pas comme un « hors d'œuvre », mais comme une frontière perméable entre l'œuvre d'art et le monde qui agit à la

⁶⁴² Cité par Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 62.

⁶⁴³ *Ibid.*

fois sur le dedans et le dehors⁶⁴⁴. D'après Derrida, ce qui « constitue en *parerga* » la note en bas de page d'un texte ou l'encadrement orné d'une peinture, par exemple, « n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon* [(l'œuvre)]⁶⁴⁵ ». Autrement dit, la façon dont un projet artistique est expliqué par l'artiste, les remarques métatextuelles qui entrecourent la trame narrative d'un récit, ou même la vie publique que prend un ouvrage après sa parution sont, selon Derrida, intégrales à la matière première artistique elle-même et indispensables à l'appréciation de celle-ci.

Vu la franchise avec laquelle elles racontent les détails de leurs vies intimes, il est incontestable que Sophie Calle et Annie Ernaux prennent toutes les deux parti pour la liberté d'expression. Elles inscrivent cette philosophie dans leurs œuvres et s'en réclament plus ou moins directement lors des entretiens ou pendant des passages à la télé et à la radio, ce qui ajoute à l'importance symbolique de leurs projets et finit par compliquer la réception de ceux-ci. Par exemple, dans un article publié en 2009 dans *Interview* magazine, Calle nie un mobile personnel qui semble sous-tendre sa pratique créatrice et insiste, au contraire, sur le côté pragmatique de son geste créateur : « Je n'ai pas conçu *Prenez soin de vous* afin de pardonner ou d'oublier un homme – Je l'ai fait pour préparer une exposition à Venise⁶⁴⁶. » Ernaux,

⁶⁴⁴ Derrida explique cette frontière perméable comme suit : « Les *parerga* ont une épaisseur, une surface qui les séparent non seulement, comme le voudrait Kant, du dedans intégral, du corps propre de l'*ergon* [(l'œuvre)] mais aussi du dehors, du mur sur lequel le tableau est accroché, de l'espace dans lequel la statue ou la colonne sont érigées, puis, de proche en proche, de tout le champ d'inscription historique, économique, politique dans lequel se produit la pulsion de signature » (*ibid.*, p. 71).

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁴⁶ Entretien avec Louise Neri, publié pour la première fois en 2009 dans *Interview* magazine, republié en 2009 dans le recueil *Sophie Calle : The Reader*, p. 154. Je traduis librement : « I didn't make *Take Care of Yourself* to forgive or forget a man – I did it to make a show in Venice. »

toujours prête à nuancer la façon dont ses textes sont lus⁶⁴⁷, établit dans *L'occupation* une démarcation très nette entre ses propres expériences et les mots ou la forme qu'elle choisit pour en témoigner : « Ce n'est plus *mon* désir, *ma* jalousie, qui sont dans ces pages, c'est *du* désir, *de la* jalousie et je travaille dans l'invisible⁶⁴⁸. » Au moyen de ces courtes phrases, Calle et Ernaux soulignent ce qui constitue pour elles l'essentiel : la création doit se faire sans contraintes et sans soucis. Elles créent également ainsi un filtre d'intentions servant à modifier l'interprétation de leurs œuvres. Irréprochables, l'artiste et l'écrivaine minimisent la pertinence de la part biographique de leurs pratiques, alors qu'elles puisent leur inspiration directement dans leurs vies quand elles composent chaque projet, chaque récit. « Le fait que ce soit vrai n'est pas très important⁶⁴⁹ », affirme Calle à Jean-Marie Wynants ; « À vrai dire, je n'éprouve absolument rien [en publiant un texte]⁶⁵⁰ », déclare Ernaux. Cette philosophie créatrice leur permet de témoigner de leurs malheurs variés sans assumer la responsabilité des retentissements extérieurs de leurs paroles⁶⁵¹. Ernaux est, par ailleurs, encore plus impérieuse que Calle ; elle imagine la création sans conséquences : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait pas de juges⁶⁵². »

⁶⁴⁷ Voir les études d'Isabelle Charpentier qui touchent à ce sujet, « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux : ambivalences et malentendus d'appropriation » et « Des passions critiques pas si simples... réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux ».

⁶⁴⁸ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 48.

⁶⁴⁹ Jean-Marie Wynants, « Sophie Calle : la vérité n'est pas le but », *Le Soir*, (16 juin 2009), p. 24.

⁶⁵⁰ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 47-48.

⁶⁵¹ Un constat comme celui-là représente un manque de cohérence ou même une contradiction dans la pensée d'Ernaux. D'un côté, elle revendique le pouvoir transformateur de l'écriture (au moyen de textes qui portent les titres *L'écriture comme un couteau*, « L'écrivain en terrain miné », « Littérature et politique », « Tout livre est un acte », entre autres), de l'autre, elle se dissocie complètement et personnellement des conséquences concrètes que pourraient entraîner ses écrits.

⁶⁵² Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 11.

Bref, Sophie Calle et Annie Ernaux élaborent leurs œuvres comme des entités autonomes, bien délimitées, dont l'existence ne doit pas être justifiée. Simultanément, elles construisent les cadres de l'analyse et de l'interprétation de leurs projets pour assurer qu'elles soient reçues « justement ». Toutefois, comme le démontre habilement Derrida, le cadre lui-même fait toujours déjà partie de l'œuvre, reliant son contenu intérieur, la représentation littéraire et artistique, au mur sur lequel il repose, au monde extérieur, même aux souvenirs fuyants qui lui servent d'origine :

Le cadre travaille en effet. Lieu de travail, origine structurelle bordée du plus de valeur, c'est-à-dire débordée sur ces deux bords par ce qu'elle déborde, il travaille en effet. Comme le bois. Il craque, se détraque, se disloque alors même qu'il coopère à la production du produit, le déborde et s'en déduit. Il ne se laisse jamais simplement exposer⁶⁵³.

Les conséquences souhaitées, prévues ou même inattendues des projets des amoureuses oubliées constituent un champ d'étude peut-être même aussi riche et aussi parlant que les œuvres elles-mêmes.

Dans un article publié en 1989, donc avant la parution des *Histoires vraies*, de *Douleur exquise* et de *Prenez soin de vous*, Michael Archer, offensé par le manque de respect dont Calle témoignait à l'époque envers les participants à ses projets, fait l'observation très fine suivante : « Il existe dans les œuvres de Calle une attente à peine réprimée, notamment, que les victimes devraient se sentir, en quelque sorte, reconnaissantes d'avoir été choisies par elle pour la mise en spectacle de leurs vies sur les murs d'une galerie ou entre les pages d'un livre⁶⁵⁴. »

⁶⁵³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁵⁴ Michael Archer, « At Face Value », *Art Monthly*, (mars 1989), p. 13. Je traduis librement : « There is in all other work the barely suppressed sense of an expectation that its victims should feel somehow grateful for Calle's decision to make a spectacle of them on the walls of a gallery or between the pages of a book. »

Archer touche ici au pouvoir très particulier sur la vie des autres que détient et que peut exercer chaque créatrice (ou chaque créateur) d'œuvres qui mettent en scène des personnes réelles. Ernaux ne semble prendre conscience de la réalité de ce pouvoir-là qu'en novembre 2008, au moment de la rédaction du texte au titre évocateur « Écrivaine devant ses critiques » dans lequel elle réfléchit sur le fait d'avoir assisté à un colloque consacré uniquement à son corpus. Elle avoue que face aux chercheurs qui « ont lu [s]es textes de manière aiguë, à la fois intime et savante⁶⁵⁵ », elle a pu, pour la première fois, « appréhender [s]es textes publiés comme une *réalité*⁶⁵⁶ ». Mais le voile de l'invisibilité derrière lequel travaille l'écrivaine est-il vraiment tombé ?

Ce n'est donc qu'en s'intéressant autant aux œuvres à inspiration autobiographique évidente de Calle et d'Ernaux qu'à la façon dont l'artiste et l'écrivaine, chacune à sa manière, en construisent les cadres – cadres dans lesquels tout semble rentrer, y compris les réactions publiques des amants, les traces d'intertextualité, les entretiens donnés et les critiques lancées – que peuvent commencer à se dessiner les contours de leurs pratiques artistiques transgressives et innovatrices. Comme le cache-sexe de la statue étudiée par Derrida, la position faussement innocente, trompeusement discrète de l'amoureuse larguée qu'assument Sophie Calle et Annie Ernaux, n'est-elle pas, à vrai dire, un *parergon* qui « exerce [...] une pression à la frontière⁶⁵⁷ », qui « s'enfonce, s'efface, se fond au moment où il déploie sa plus grande énergie⁶⁵⁸ » à même leurs œuvres, pour en modifier le contexte, la réception et le contenu ?

⁶⁵⁵ Annie Ernaux, « Écrivaine devant ses critiques », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, 2009, p. 9.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 73. Je modifie la citation suivante légèrement : « Le *parergon* est une forme qui a pour détermination traditionnelle non pas de se détacher mais de disparaître, de s'enfoncer, de s'effacer, de se fondre au moment où il déploie sa plus grande énergie ».

L'amour entre parenthèses. Annie Ernaux, théoricienne d'elle-même

« Je fais l'amour avec ce même désir de perfection que dans l'écriture⁶⁵⁹ », écrit Annie Ernaux dans son journal *Se perdre*, constatant ainsi l'indéniable exigence intérieure qui la pousse à tendre vers l'idéal esthétique de l'amour comme de l'écriture. D'autres petites phrases tirées du même texte soulignent l'imbrication dans l'imaginaire ernalien de ces deux absolus. « Tant que les choses ne sont pas *dites* (ou écrites : en littérature, sans détours, ni allusions), elles n'existent pas⁶⁶⁰ », affirme l'écrivaine qui se prépare alors à entamer le récit *Passion simple* et qui semble, par ces mots, justifier la nécessité de transcrire et ensuite de publier tout ce qui lui arrive. Il est incontestable qu'Annie Ernaux réfléchit profondément à la manière dont ses œuvres se donnent à lire et qu'elle n'hésite pas d'assurer leur « bonne » et « juste » interprétation⁶⁶¹. Une lecture soignée de ses remarques métatextuelles comme des entretiens pointus qu'elle donne, des journaux qu'elle publie et des courtes nouvelles qu'elle fait paraître pour encadrer son corpus principal est révélatrice de la façon autoritaire dont Ernaux se construit en théoricienne d'elle-même, théoricienne de ses amours, de ses origines, de sa vie, mais surtout de son écriture. Cette position ingénieuse, une position qui mise, sans le savoir peut-être, sur la perméabilité du *parergon*, lui permet simultanément une grande influence sur l'étude de son œuvre et une liberté créatrice remarquable.

⁶⁵⁹ Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 37.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁶¹ Isabelle Charpentier est la première à avoir noté cela. Voir la note 6.

Les alentours de Passion simple

Puisqu'Ernaux livre à ses lecteurs des œuvres profondément intimes et, dans certains cas, leur fournit aussi les journaux (personnels, de l'extérieur, d'écriture) qui correspondent à ces œuvres-là, il est possible de reconstituer la chronologie presque exacte de sa venue à l'écriture des événements les plus marquants de sa vie. Par exemple, mis en relation, *Journal du dehors* (1993), *Se perdre* (2001) et *L'atelier noir* (2011), les trois journaux publiés après la parution en 1991 de *Passion simple*, permettent l'élaboration d'un portrait complexe des années 1988-1991 de la vie de l'écrivaine, à savoir, les années pendant lesquelles elle a vécu et a mis en mots sa liaison avec l'amant de l'Est. À l'exception de *Se perdre*, qu'Ernaux présente comme porteur d'une « "vérité" autre que celle contenue dans *Passion simple* »⁶⁶², le lien qui existe entre les quatre textes n'est pas mis en avant explicitement par l'écrivaine. Cependant, il suffit de vérifier quelques dates pour confirmer leur parenté, et alors il reste à lire les œuvres l'une à côté de l'autre pour pouvoir déceler en elles la naissance d'un projet d'écriture transgressive.

Impossible à freiner, l'imaginaire ernalien se déploie, petit à petit, vers les étendues les plus périlleuses de la vérité. Dans les dernières pages de *Passion simple*, Ernaux rapporte une phrase prononcée par son amant : « "Tu n'écriras pas un livre sur moi"⁶⁶³. » Comme le révèlent les journaux de l'écrivaine, une fois proférée, cette parole-là – simultanément un défi et une mise en garde – n'a pas cessé de tourner, de se transformer et de prendre de nouvelles nuances dans son esprit créateur. Plus précisément, au moment où, selon *Se perdre*, Ernaux

⁶⁶² Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 15.

⁶⁶³ *Id.*, *Passion simple*, p. 76.

décidait d'écrire « *quelque chose pour lui*⁶⁶⁴ », soit à la mi-mai 1989, la nouvelle ligne du RER A desservant Cergy s'apprêtait à s'ouvrir⁶⁶⁵ et l'écrivaine réfléchissait à « l'importance du sexe (peut-être lié à l'écriture... à l'art en général)⁶⁶⁶ » dans son cahier d'écriture. Plus tard, après avoir fait l'importante lecture « d'une traite⁶⁶⁷ » du *Livre brisé* (1989) de Serge Doubrovsky – texte d'autofiction soupçonné par la presse d'avoir causé le suicide de l'épouse de son auteur – pendant des vacances passées à Florence en septembre 1989, Ernaux semble avoir pris conscience de son propre rapport, tout aussi scabreux et englobant, à la création : « J'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres, dans une ronde incessante⁶⁶⁸. » Peu importe les risques d'une symbiose trop intime entre la vie et l'écriture, quelques semaines plus tard, dans son journal intime, Ernaux a établi une adéquation démesurée entre l'art et l'idylle qu'elle était alors en train de vivre, adéquation qui soulignait sa croyance dans le pouvoir transformateur de son propre geste créateur : « Cette liaison est devenue passion parce que je l'ai voulue œuvre d'art⁶⁶⁹. » Puis, au mois de novembre de la même année, elle doutait encore une fois de tout, se questionnant dans son journal d'écriture sur son droit à se « “servir”⁶⁷⁰ » de son histoire d'amour pour en faire « le livre le plus beau et érotique qui soit⁶⁷¹ » : « Est-ce possible que ce

⁶⁶⁴ *Id.*, *Se perdre*, p. 172,

⁶⁶⁵ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 86. Ernaux peint le portrait des développements ferroviaires comme suit : « La gare Saint-Lazare ne fait plus partie de ma vie, maintenant je ne connais plus que les stations du R.E.R., le silence d'Auber [...] ».

⁶⁶⁶ *Id.*, *L'atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011, p. 51. L'entrée continue comme suit : « 1989, 5 juin. Écrire, un peu parallèlement, sur ce que je viens de vivre, le rapport sexe/écriture, quelque chose de très beau, “très loin”, dans le vide et la vérité (pas de mysticisme) à partir ou non du journal ? » Publié à la demande des éditrices de la maison d'édition des Busclats – dont le mandat est de demander à des écrivains reconnus de « faire un pas de côté » de leur corpus principal pour écrire un texte « en marge » de leur œuvre habituelle –, *L'atelier noir* est le journal d'écriture d'Annie Ernaux, c'est-à-dire un cahier dans lequel elle rendait compte uniquement des enjeux et des épreuves liés au processus d'écriture.

⁶⁶⁷ *Id.*, *Se perdre*, p. 256. Le 11 septembre 1989, Ernaux fait les remarques suivantes au sujet de la lecture du texte de Doubrovsky : « J'ai lu hier jusqu'à une heure du matin, d'une traite, *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky. Me poursuit en dépit de ce que je lui reprochais tout d'abord, jeux de mots lacaniens, etc. » (p. 256-257).

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 269. Entrée du 25 septembre 1989.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 281. Entrée du 16 octobre 1989.

⁶⁷⁰ *Id.*, *L'atelier noir*, p. 62. Entrée du 15 novembre 1989.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 62. Entrée du 15 novembre 1989.

soit très bien sans dire quoi que ce soit sur lui ? Parce qu'il est marié, un poste de responsabilité⁶⁷². » Telle une horloge à pendule oscillant régulièrement vers « oui » et ensuite vers « non », Ernaux était tiraillée entre la possibilité d'écrire un chef-d'œuvre passionnant sur la liaison clandestine qu'elle vivait et le risque de compromettre la discrétion qu'elle aurait promise à son amant⁶⁷³. Elle se débattait entre le désir ardent de perfection esthétique et les limites éthiques de la création.

La dernière entrée de l'année 1989 dans *Journal du dehors*, entrée dans laquelle Ernaux définit clairement sa philosophie créatrice, vient clore, en quelque sorte, sa période d'hésitation : « Dans le métro, un garçon et une fille se parlent avec violence et se caressent, alternativement, comme s'il n'y avait personne autour d'eux. Mais c'est faux : de temps en temps ils regardent les voyageurs avec défi. Impression terrible. Je me dis que la littérature est cela pour moi⁶⁷⁴. » Lu à côté de tous les textes sur l'amant de l'Est, ce passage de *Journal du dehors* semble préciser le moment exact où Ernaux s'est finalement donné la permission d'immortaliser par écrit ce qu'elle nommait provisoirement en novembre 1989 « L'histoire S. seule (contre ma promesse)⁶⁷⁵ », et ce qu'elle a intitulé de façon plus décidée en avril 1990, « Passion S. ». Évidemment, à ce moment particulier-là, la nature de son propre travail créateur s'est révélée à Ernaux : elle ne pouvait concevoir la littérature que comme une exploration intransigeante des violences passionnelles, comme une entreprise se voulant impudique et visant la provocation.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 65. Entrée du 19 novembre 1989.

⁶⁷³ Dans *Se perdre*, Ernaux mentionne en passant qu'elle a fait cette promesse-là : « Comme à la mort de ma mère, je n'ai envie de rien et je ne pourrai faire un livre sur lui (je le lui ai promis – à tort, sans doute) » (p. 269).

⁶⁷⁴ *Id.*, *Journal du dehors*, p. 91.

⁶⁷⁵ *Id.*, *L'atelier noir*, p. 66. C'est Ernaux qui souligne. Alors que *Se perdre*, le journal de liaison d'Ernaux avec S., date du 27 septembre 1988, la première mention de S. dans *L'atelier noir*, le journal d'écriture, n'apparaît que 9 mois plus tard, soit le 27 juin 1989 : « Actuellement, je “cherche” mais dans un tel état de douleur affective (à cause de S.) que je ne suis pas sûre de chercher réellement » (p. 58).

Finalement, la remarque datant du 6 février 1991 qui se trouve à la fin de *Passion simple* éclaire davantage l'un des plus grands défis rencontrés par Ernaux lors de la rédaction du texte-bombe en question : le retour imprévu de S. le 20 janvier 1991 a bouleversé son processus créateur⁶⁷⁶. Apparemment, l'écrivaine croyait avoir terminé son manuscrit en mai 1990 (ce qui correspond à peu près à la fin des entrées du journal intime publiées dans *Se perdre*), mais elle a dû tout repenser à la suite de cet événement inattendu et inespéré. L'entrée du 1^{er} février 1991 de *L'atelier noir* corrobore ce fait et souligne également la primauté indiscutable, dans l'esprit d'Ernaux, de la création : « Retour de S., non prévu dans l'écriture. C'est comme s'il n'avait pas eu lieu, comme si l'écriture était plus forte maintenant que ma passion réelle⁶⁷⁷. » Il paraît qu'Ernaux s'est rendue compte du fait que même après toutes les souffrances, les larmes et les caresses, c'est finalement « [s]on histoire⁶⁷⁸ » qui lui importait plus que toute autre chose. Une fois le travail créateur entrepris, S., tout à fait dépersonnalisé, a subi une transformation radicale et parlante dans l'imaginaire d'Ernaux : d'un être en chair et en os, il est devenu un concept, une idée, une représentation, ou bien, ce qu'elle décrira neuf ans plus tard dans l'introduction de *Se perdre*, « ce principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture⁶⁷⁹ ».

Il est vrai que l'étude des documents qui entourent *Passion simple* révèle au grand jour les différentes manières dont le désir teint la perception de l'écrivaine, s'insinue dans ses trajets quotidiens et s'insère dans tous ses écrits. Lus ensemble, les textes « de support »

⁶⁷⁶ *Id.*, *Passion simple*, p. 71-74.

⁶⁷⁷ *Id.*, *L'atelier noir*, p. 91.

⁶⁷⁸ *Id.*, *Passion simple*, p. 74. Ernaux explique le désordre de ses pensées comme suit : « Sous le tunnel de la Défense, en revenant, je pensais, "où est mon histoire ?" Puis, "je n'attends plus rien" » (p. 74).

⁶⁷⁹ *Id.*, *Se perdre*, p. 16.

donnent le fond émotionnel, débordant et obsessionnel qui manquait, d'après la critique, à *Passion simple*⁶⁸⁰. C'est comme si Ernaux, insatisfaite par les jugements moralisateurs des critiques de son récit, a tâché de répondre à leurs reproches en étayant ses premières déclarations, pensées trop froides et trop objectives, à l'aide de ses observations les plus intimes, comme s'il lui importait de révéler le profond désarroi caché derrière les lignes nettes de *Passion simple*⁶⁸¹.

Toujours est-il qu'une vérité encore plus discrète – et puissante – ressort de cet assortiment d'écritures journalières qui accompagnent *Passion simple* à distance : en livrant, petit à petit et au fil des années, les clés de son histoire avec A. devenu S., Ernaux maintient éveillé l'intérêt critique pour ses œuvres et prouve la pertinence de son corpus, un corpus dont les études ne peuvent que devenir de plus en plus nuancées grâce aux interventions (stratégiques ?) de l'écrivaine. En laissant en héritage aux chercheurs un flot de nouvelles pistes d'étude, Ernaux lutte contre ce qui la préoccupait déjà en 1991 d'après *Journal du dehors*, notamment que, « dans soixante ans, il ne restera peut-être de ce qu'[elle a] vu, aimé, joui, qu'un tas de feuilles imprimées qu'on ne consulte que pour une thèse⁶⁸² » –, éventualité, semble-t-il, quand même fort prestigieuse. D'ailleurs, en publiant *Se perdre* en 2001, elle propose à ses lecteurs assidus un premier sujet d'analyse : « Si on lit ce journal un jour, on

⁶⁸⁰ Voir le chapitre 1 pour plus de détails à ce sujet. Au fond, on reprochait à Ernaux de parler d'une relation sexuelle de façon sèche, crue, objective et *sans émotions*. On s'étonnait qu'une femme puisse garder une telle distance face à l'amour et au désir sexuel.

⁶⁸¹ L'image dont je me sers pour décrire le cas d'Ernaux a été empruntée à Marguerite Duras qui dans l'introduction de *La douleur* a décrit ainsi les cahiers de la guerre. J'ai cité le passage en question dans la note 145 du chapitre 3 et je le cite encore une fois ici : « La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot "écrit" ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi le littéraire m'a fait honte » (*La douleur*, p. 12).

⁶⁸² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 97.

verra que c'était exact "l'aliénation dans l'œuvre d'Annie Ernaux"⁶⁸³ ». Qu'y a-t-il de plus innovateur et de plus édifiant qu'une écrivaine qui sème les graines, dans son corpus, de sa propre consécration universitaire ?

L'affaire Ernaux-Vilain

...sans savoir que, de mes histoires, de mes rencontres et de mes séparations, je ferais un jour des livres, de ma vie sentimentale une pierre tombale sur laquelle je graverais, ligne après ligne, mes nouvelles victimes.

Philippe VILAIN, *Paris l'après-midi*, 2006

Curieusement ou non, le premier à relever de façon notable le sujet de l'aliénation dans l'œuvre d'Annie Ernaux est Philippe Vilain, écrivain contemporain français, chercheur et le très jeune amant au cœur des textes « Fragments autour de Philippe V. » (1996) et *L'occupation* (2002) de l'écrivaine. Son article, « Aliénation et inter-dit dans les romans d'Annie Ernaux ?⁶⁸⁴ », publié dans la revue canadienne *LittéRéalité* en 2005, étudie l'inscription du sexe, souvent voilée sous des métaphores de « gourmandise nutritionnelle⁶⁸⁵ », dans les premiers textes d'Ernaux (des *Armoires vides* jusqu'au *Journal du dehors*). Comme s'il méditait sur sa propre situation d'amant-devenu-théoricien-ernalien-et-personnage-dans-

⁶⁸³ Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 77.

⁶⁸⁴ En fait, des recherches plus détaillées révèlent qu'il s'agit d'une republication avec quelques légères modifications. L'article a paru pour la première fois en 1997 dans la revue *Roman 20-50* sous un titre différent : « Le sexe et la honte dans l'œuvre d'Annie Ernaux ».

⁶⁸⁵ Philippe Vilain, « Aliénation et inter-dit dans les romans d'Annie Ernaux ? », *LittéRéalité*, 17.2 (automne 2005), p. 62.

l'œuvre-de-celle-ci, Vilain finit par constater, peut-être même en souriant, qu'« il faut lire le sexe là où il n'y a que des caches, des pagnes⁶⁸⁶ » chez Ernaux. En dépit de la qualité évidente des recherches minutieuses de Vilain, lorsque les fils de sa relation compliquée avec Annie Ernaux sont démêlés, le rapport entre le chercheur et son sujet d'étude devient quelque peu malsain et l'objectivité de sa démarche académique est mise en péril. Parallèlement, c'est dans les traces textuelles, les *parerga* nés de son amour pour Vilain que se révèle l'étayage de la philosophie créatrice d'Annie Ernaux, une philosophie qui repose sur sa « sauvagerie originelle⁶⁸⁷ », comme elle le dit dans *L'occupation*. Plus qu'un conflit d'intérêts, la relation Vilain-Ernaux s'avère un jeu de pouvoir joué sur des multiples registres – personnel, professionnel, commercial, social – où le jeune homme ne peut, finalement, que perdre.

Même si l'amour d'Annie Ernaux et de Philippe Vilain ne s'est pas concrétisé de façon permanente selon les attentes de la société (mariage, enfants, maison), cet amour-là a été plus que fécond autrement, c'est-à-dire dans le domaine de la création. Non seulement Vilain fait paraître un certain nombre d'articles savants et d'entretiens avec l'écrivaine dans des revues spécialisées⁶⁸⁸, mais il a aussi défendu une thèse doctorale sur le sexe et la mort dans l'œuvre d'Ernaux en 2001 à l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle. Qui plus est, à la suite de la parution de « Fragments autour de Philippe V. » dans *L'infini*, un texte bref dans lequel Ernaux rend compte de leurs premiers gestes amoureux, Vilain a fait son entrée sur la scène littéraire française en publiant *L'étreinte* (1997) chez Gallimard, un texte à l'étiquette générique

⁶⁸⁶ *Id.*, « Aliénation et inter-dit », p. 53.

⁶⁸⁷ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 34.

⁶⁸⁸ Dont, par exemple, « Annie Ernaux ou l'écriture comme recherche », « Entretien avec Annie Ernaux : une "conscience malheureuse" de femme », « Le dialogue transpersonnel dans l'œuvre d'Annie Ernaux » et « La ville d'Y(vetot) dans l'œuvre d'Annie Ernaux ».

« roman » dans lequel il emprunte le style clair et direct d'Ernaux pour détailler avec franchise les événements clés (inventés ou pas) de son histoire d'amour avec une certaine A. E., auteure de *Passion simple*. Ce n'est pas tout : en 2002 est sorti *L'occupation* d'Ernaux, un récit sur la jalousie qui avait assailli l'écrivaine après sa rupture avec W. (ou, comme d'autres l'ont déjà deviné, le *double de V.*⁶⁸⁹). Puis, finalement, en 2005, Vilain s'est deux fois accordé le dernier mot, soit au moyen du chapitre « Petits meurtres entre amis : un genre sans éthique » dans son essai sur l'autofiction *Défense de Narcisse* et de l'article « Stratégies et tentatives de positionnement dans le champ littéraire contemporain » dans un recueil intitulé pertinemment *Premiers romans. 1945-2003*. Une simple analyse des six titres cités issus de la liaison Ernaux-Vilain est fort parlante : au fil d'à peine neuf ans, les belles promesses qu'Ernaux a fait miroiter par l'appel doux aux *Fragments amoureux* de Barthes et la tendre caresse d'amour évoquée par Vilain ont conduit à des œuvres nommées à l'aide du langage guerrier de l'occupation, de la stratégie et du meurtre.

Le « tac-au-tac » intellectuel entre les amants n'est pas du tout passé inaperçu par la presse, suscitant au contraire des remarques parfois assez désobligeantes au sujet de chacun des deux « trahis ». La critique universitaire, quant à elle, s'est plutôt gardée d'aborder les écrits nés de l'affaire amoureuse, pensés plus « croustillants⁶⁹⁰ » que sérieux. Quoi qu'il en

⁶⁸⁹ Comme, par exemple, Barbara Havercroft, qui a fait ce rapprochement-là dans son article « Auto/biographies croisées : L'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », *Vies en récit*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 159-183.

⁶⁹⁰ Seulement Barbara Havercroft s'y est penchée et ceci, avec la plus grande circonspection : « Si je m'aventure sur ce terrain miné qu'est la relation intime Ernaux-Vilain, ce n'est pas pour établir une "vérité" quelconque concernant les détails "croustillants" de la liaison (par exemple, l'identité de la personne qui a réellement provoqué la rupture), mais plutôt pour m'interroger sur des questions d'hybridité générique, d'écriture et de souvenir qui se posent dans leurs textes » (*loc. cit.*, p. 163). Voir aussi les pages 65-66 de l'ouvrage *Annie Ernaux, une poétique de la transgression* d'Élise Hugué-Léger, l'article « *Passion simple*, "Fragments autour de Philippe V." and *L'Usage de la photo* : The Many Stages of Annie Ernaux's Desire » d'Elizabeth Richardson Viti et le mémoire de maîtrise, « (Dé)faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans "Fragments autour de Philippe V.", *L'occupation* et *L'usage de la photo* (2010) » de Marie-Ève Blanchard.

soit, ce sont les textes de Vilain qui ont suscité les réactions les plus vives. Par exemple, moins que favorable, la réception de *L'étreinte* s'est concentrée sur l'arrivisme apparent du jeune écrivain⁶⁹¹ : il s'agissait de lui rappeler *pourquoi* son texte avait vu le jour chez Gallimard. De même, tandis que *L'occupation* a été relativement bien accueilli par les chroniqueuses et chroniqueurs littéraires – comme un texte qui venait « en finir avec le drame, avec la vie⁶⁹² » –, la publication de *Défense de Narcisse* a soulevé de façon concrète des questions éthiques sur les limites de la liberté d'expression⁶⁹³. On se questionnait sur la violence des révélations de Vilain. « Peut-on tout dire en littérature ?⁶⁹⁴ » a demandé Olivier Pascal-Mousselard ; « Jusqu'où peut-on aller dans le dévoilement autobiographique dès lors qu'on y intègre ses proches ?⁶⁹⁵ » a nuancé Christine Rousseau. En outre, l'idée qu'Ernaux et Vilain (mais surtout Vilain) aient pu tirer des profits de leur liaison semble avoir gêné les critiques. Selon la presse, en publiant des textes sur leur relation intime, Ernaux et Vilain (mais, semble-t-il, plus Vilain

⁶⁹¹ P. S., écrivant pour *Le matricule des anges*, lui a reproché « le caractère opportuniste et franchement racoleur de [sa] publication insincère » (« *L'étreinte* », *Le matricule des anges*, 22, janvier-mars 1998, < http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=337 >, consulté le 25 mars 2013). Patrick Grainville, quant à lui, a cru nécessaire d'encourager l'émancipation littéraire de Vilain : « Un jeune écrivain tendre et redoutable a sucé le sein de sa dame romancière. Il lui faudra désormais, dans son écriture, le mordre et le renier davantage » (« Une intitation sentimentale », *Le Figaro Littéraire*, 27 novembre 1997, p. 6). C'est Josyane Savigneau qui s'est révélée la plus généreuse envers lui, constatant simplement que le jeune aspirant avait « de la chance de devenir écrivain » sous les « auspices » d'une écrivaine qui « pense que dire et non pas avouer est un geste de liberté. Non seulement pour celui qui l'accomplit, mais pour tout le monde » (« La beauté de l'impudeur », *Le Monde*, 28 novembre 1997, p. 3).

⁶⁹² Annie Copperman, « Une jalousie anorexique », *Le Figaro*, (28 février 2002), p. 4.

⁶⁹³ Notamment, *Libération* a tout de suite souligné la nature combative de leur relation amoureuse et littéraire en parlant de « réplique[s], saignante[s] », du « cœur vénéneux » des écrivains, et en constatant que les amants « croisent l'autofiction comme d'autres le fer » (« Littérature française. Vient de paraître. *Défense de Narcisse* », *Libération*, 6 janvier 2005, p. 4). Elisabeth Gouslan a fait ressortir les enjeux violents de la publication en notant le glissement important qui s'est opéré chez Vilain : « avant de devenir à son tour prédateur », il a d'abord été la « proie littéraire » d'Ernaux (« Philippe Vilain, le théoricien de l'intime », *Le Figaro*, 1^{er} février 2005, p. 23). Finalement, en posant la question pointue suivante, Olivier Pascal-Mousselard a proclamé l'hypocrisie du fait d'essayer de s'arracher publiquement le dernier mot : « Que penser alors de ces pages qui, tout en dénonçant l'indélicatesse d'Annie Ernaux, en rajoutent une couche dans la révélation, l'impudeur et le Voici-isme ? » (« *Défense de Narcisse* de Philippe Vilain – *Mauvais Génie* de Marianne Denicourt et Judith Perrignon – *Narcisse contre Carmen* », *Télérama*, 29 janvier 2005, p. 48). Même Christine Rousseau en souligne l'« ambiguïté » (« Un plaidoyer en faveur de l'autofiction », *Le Monde*, 11 février 2005, p. 3).

⁶⁹⁴ Olivier Pascal-Mousselard, *loc. cit.*, p. 48.

⁶⁹⁵ Christine Rousseau, « Un plaidoyer en faveur de l'autofiction », p. 3.

qu'Ernaux) ont non seulement porté atteinte aux lois de la morale, mais ils ont transgressé aussi tous les deux les règles implicites de l'avancement dans le monde littéraire – Ernaux en tant que marraine d'une certaine estime et Vilain comme son bénéficiaire. En quoi précisément les œuvres du corpus Ernaux-Vilain ont-elles mérité une telle réception critique ? Et encore, comment expliquer le silence universitaire prolongé à ce sujet ?

Une analyse des drames médiatiques tournant autour des deux écrivains et la constitution d'une chronologie des dates associées à leur amour donnent un aperçu assez juste du cheminement littéraire et amoureux du couple, mais ces procédés renferment leur histoire dans certaines bornes, notamment, celles de l'anecdote et de l'intrigue. Ce sont les reproches à demi-voilés, les tentatives de maîtrise et les emprunts stylistiques, thématiques et méthodologiques dissimulés dans leurs œuvres respectives qui contribuent à l'intérêt de leurs textes à feux croisés. Étant donné que dans « Fragments autour de Philippe V. » Ernaux s'établit très clairement comme meneuse du jeu, femme expérimentée décidant *ou pas* de satisfaire le soupirant⁶⁹⁶, il n'est pas étonnant que Vilain essaie, texte après texte, de reprendre pied en donnant sa version de la « vérité ».

Dans *L'étreinte*, par exemple, Vilain insiste sur le caractère foncièrement banal de sa séduction épistolaire d'A. E. : « J'ai souvent séduit des filles par l'écriture⁶⁹⁷. » Loin d'être violente, la désinvolture de cette ostentation de bravoure – qui ramène Ernaux au statut d'*une fille comme les autres* – ne fait que souligner la position presque attachante de pseudo-dominance assumée par un Vilain naïf qui ne peut pas vraisemblablement s'affronter à une

⁶⁹⁶ Ernaux le fait à deux reprises, comme suit : « Je n'étais pas sûre de vouloir faire l'amour avec lui » ; « Je ne savais toujours pas si j'avais envie de faire l'amour avec lui » (« Fragments autour de Philippe V. », *L'infini*, 56, hiver 1996, p. 25).

⁶⁹⁷ Philippe Vilain, *L'étreinte*, p. 28.

adversaire d'une telle qualité. (D'ailleurs, dans *Défense de Narcisse* il concède ce point en affirmant qu'il « ne fait jamais bon affronter les notables de la littérature lorsque l'on ne possède pas soi-même assez de notoriété pour imposer un certain respect dans le milieu que l'on fréquente⁶⁹⁸ ».) Plus tard, dans les textes de 2005, le jeune théoricien de l'autofiction fait quand même le point, en s'auto-glorifiant de la même façon, sur plusieurs supposés « malentendus », dont la représentation inexacte par Ernaux dans *L'occupation* de leur rupture⁶⁹⁹, l'appréciation incorrecte de *L'étreinte* par une critique bornée à ne pas considérer son texte à la lumière de la marque générique « roman » qu'il y a astucieusement apposée⁷⁰⁰, et le refus d'Ernaux de reconnaître *L'occupation* comme « un prolongement de *L'étreinte*⁷⁰¹ » de la même façon que *L'étreinte* est, selon son humble avis, un prolongement de *Passion simple*. S'il y a quelque chose à retenir des griefs de Vilain, c'est le paternalisme foncier de la critique : en « s'uniss[a]nt pour souligner [l']indélicatesse [de Vilain] sans souligner une fois celle de [s]on ex-compagne⁷⁰² », la critique présuppose l'hégémonie masculine, renforce l'idée de la fragilité féminine et construit, de bon gré, Vilain en bourreau et Ernaux en victime.

Toutefois, plus parlant encore que cette sorte de règlement niais de comptes est la façon dont Vilain tâche déjà dans *L'étreinte* de s'imposer non seulement en tant que l'amant de la grande écrivaine, mais aussi comme le plus grand spécialiste de son œuvre.

« Aujourd'hui, je me sens un peu gardien de son musée, dépositaire de notre histoire. J'ai

⁶⁹⁸ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 64.

⁶⁹⁹ Soit que « *la quitteuse* » était en réalité « *la quittée* » (*ibid.*, p. 71).

⁷⁰⁰ Plus précisément, Vilain a brouillé intentionnellement le pacte autobiographique de *L'étreinte* (en l'étiquetant « roman » tout en relatant des faits qui se confirment facilement), et il regrette que la critique ne s'en soit pas aperçue.

⁷⁰¹ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, p. 77. Vilain est convaincu qu'Ernaux lui est redevable puisqu'il a élaboré *L'étreinte* autour de *Passion simple*. Il est également de l'avis qu'Ernaux devrait reconnaître les liens thématiques que partagent *L'étreinte* et *L'occupation*, surtout en ce qui concerne l'écriture du récit de la jalousie. Les attentes et les objections de Vilain semblent démesurés vu les avantages qu'il a pu tirer de sa relation avec Ernaux. Il semble vouloir s'inscrire dans une sorte de lignée littéraire avec son ancienne campagne et est indigné par le fait qu'elle puisse rester indépendante de lui tout en se servant de lui comme matière brute d'écriture.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 65.

entrepris ma maîtrise sur son œuvre, “Le sexe et la mort”⁷⁰³ », avoue-t-il. Qu’il l’ait voulu ainsi ou non, le mot maîtrise est à comprendre ici autant dans son sens asservissant que comme un travail universitaire en vue de l’obtention du diplôme de second cycle, le master.

Cependant, le désir de domination et l’accomplissement de ce désir ne vont pas nécessairement de pair. Une étude soignée du premier texte de Vilain révèle que le jeune homme ne peut pas s’exprimer sans usurper la langue de sa compagne⁷⁰⁴. De plus, comme l’a déjà noté Barbara Havercroft, il se sert des procédés métatextuels typiquement « ernaliens » pour encadrer et expliquer son propre texte : deux notes en bas de page démontrent une connaissance qui se veut rigoureuse et universitaire du corpus ernalien⁷⁰⁵, alors que dans un passage fort entre parenthèses il réfléchit – comme Ernaux le fait souvent à l’intérieur de ses propres œuvres – sur la violence et la portée de son écriture :

(De même, pensant à ses futurs amants, j’écris ce livre pour marquer mon territoire. Ils sauront qu’elle m’a appartenu, que je l’ai enfermée dans un livre, écrite. Ils se rendront compte qu’elle ne fait que reproduire avec eux ce qu’elle faisait avec moi. Mon écriture agira encore après publication.)⁷⁰⁶

Cette parole prophétique, ce manifeste, cette menace sont pénétrés par un désespoir tenace.

Vilain cherche en vain à s’emparer d’un pouvoir (sur A. E., sur le monde littéraire) qui lui

⁷⁰³ Philippe Vilain, *L’êtreinte*, p. 94.

⁷⁰⁴ Il le dit clairement d’ailleurs : « En relisant ce que j’écris, je m’aperçois que je me suis imprégné de son style, de ses expressions que j’ai reprises tantôt à mon insu, tantôt sciemment. Toute son écriture est en moi et me possède, bien plus que je ne la possède. Je voudrais que nos écritures, ainsi entrelacées, se rejoignent » (*ibid.*, p. 95). Barbara Havercroft retrace tous les emprunts stylistiques à Ernaux et suggère que le narrateur de *L’êtreinte* opère ainsi une « conquête textuelle » du « texte féminin » (« Auto/biographies croisées : L’êtreinte d’Annie E. et Philippe V. », p. 171). Cette caractérisation est exagérée. Havercroft ne cite pas Vilain au complet (elle ne cite pas la première des trois phrases ci-dessus) et, à cause de cette omission, elle donne la fausse impression que Vilain fait une sorte de violence à la grande écrivaine en « lui volant sa voix » (*ibid.*, p. 170). En fait, le narrateur de *L’êtreinte* avoue que la sienne n’est surtout pas une position de pouvoir, qu’il est incapable de créer sans être influencé par A. E. Plus que tout, Vilain vénère Ernaux dans son dit « roman ».

⁷⁰⁵ « I. Dans *Ce qu’ils disent ou rien*, son deuxième roman, le personnage de Mathieu incarne déjà cet idéal révolutionnaire » (*L’êtreinte*, p. 54) et « I. J’utilise le terme sacrée en référence au mot “religion” qu’elle emploie dans un entretien accordé à *L’Événement du Jeudi* (« La Passion selon Ernaux », du 30 janvier au 5 février 1992, p. 102) » : « “Ma religion c’était l’autre, lui, son peignoir, son odeur, le grain de sa peur, son accent.” » (*L’êtreinte*, p. 58).

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 93-94.

échappe. Moins un procédé créateur qu'une béquille de soutien, Vilain échoue devant l'entreprise impossible de maîtriser son amante dans une langue, un style et une forme empruntés à elle.

Compte tenu de ce qui précède, le caractère combatif de l'incipit de *L'occupation* n'est pas à négliger. Le texte très bref d'Ernaux commence fort : dans l'espace des trois premières phrases de l'œuvre, elle revendique jusqu'à la mort l'écriture sans censure et s'agrippe une fois pour toutes au phallus d'un amant alors encore anonyme (d'ailleurs, c'est peut-être pour cela que Vilain se lasse dans *Défense de Narcisse* d'avoir été réduit à sa « virile fonction de géniteur⁷⁰⁷ » par l'écrivaine)⁷⁰⁸. Puis, au lieu de s'attarder davantage sur les vestiges de leur amour raté, au lieu de pleurer la fin des beaux temps, Ernaux focalise son œuvre sur la relation imaginaire et cauchemardesque – relation à *sens unique* – qui s'instaure et s'envenime entre elle-même et la nouvelle amie de W. En même temps qu'elle relate ses propres tentatives obsessionnelles de découvrir l'identité de cette autre femme ou qu'elle fait état des sentiments hostiles qui la dominent – dont, par exemple, celui de « décharger sur elle un revolver en hurlant : “Salope ! Salope ! Salope !”⁷⁰⁹ » –, Ernaux élabore une théorie de l'écriture de la jalousie. Elle se représente aux limites de la raison, en proie au désir de meurtre : « Ma souffrance, au fond, c'était de ne pas pouvoir [...] tuer [ma rivale]⁷¹⁰. » Elle ne se montre surtout pas souffrir à cause de l'amant qu'elle déclare avoir quitté « par lassitude⁷¹¹ ». Ernaux narre l'expérience de sa séparation avec W. à travers son rapport, de plus en plus tourmenté, à

⁷⁰⁷ Philippe Vilain, *Défense de narcissé*, p. 77.

⁷⁰⁸ Comme, par exemple, dans les phrases suivantes, phrases déjà citées dans la thèse dans différents contextes : « J'ai toujours voulu écrire comme si je devais être absente à la parution du texte. Écrire comme si je devais mourir, qu'il n'y ait plus de juges. Bien que ce soit une illusion, peut-être, de croire que la vérité ne puisse advenir qu'en fonction de la mort. |changement de paragraphe| Mon premier geste en m'éveillant était de saisir son sexe dressé par le sommeil et de rester ainsi, comme agrippée à une branche » (Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 11).

⁷⁰⁹ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 34-35.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 13.

elle. Sans déclarer à qui précisément elle adresse son récit, Ernaux souligne le caractère incisif de ses mots : « Le geste d'écrire, ici, n'est peut-être pas si différent de celui de planter des aiguilles⁷¹². »

Autrement dit, si *L'occupation* est un vaudou littéraire, une réplique mordante à *L'étreinte* de Philippe Vilain, l'œuvre ne se déclare pas ouvertement ainsi. L'intrigue repérée par la presse, confirmée et condamnée par Vilain dans ses textes de 2005, et évitée par la critique universitaire, se crée plus par suggestion, entre les lignes du récit, qu'elle ne se trouve construite par Ernaux. Même *L'atelier noir* n'éclaircit pas davantage la situation, à moins que ce soit pour montrer jusqu'à quel point Ernaux n'avait « pas très envie d'écrire sur Ph.⁷¹³ ». En fait, alors que *L'occupation* porte sur un triangle amoureux de toute évidence bien réel, Ernaux universalise ses propos, tâchant de transformer, comme elle le dit bien, « l'individuel et l'intime en une substance sensible et intelligible que des inconnus, immatériels au moment de l'écriture, s'approprient peut-être⁷¹⁴ ». Cette stratégie d'universalisation – stratégie par laquelle Ernaux montre qu'elle *se sacrifie* pour ses lecteurs et lectrices en leur racontant ses « mouvements intérieurs⁷¹⁵ » les plus profonds et les plus douloureux – fait directement écho à celle énoncée à la clôture de *L'événement*, texte sur l'avortement publié deux ans plus tôt : « Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres⁷¹⁶. » En manipulant ainsi la portée désirée de son œuvre, Ernaux minimise les effets immédiats et concrets de celle-ci.

⁷¹² *Ibid.*, p. 36.

⁷¹³ *Id.*, *L'atelier noir*, p. 116. Entrée du 24 octobre 1994. Très peu de traces de *L'occupation* existent dans le journal de l'écriture. Dans l'introduction à *L'atelier noir*, Ernaux explique cette absence comme suit : « D'autres livres, dictés par l'imprévu de la vie, ont été écrits sans que leur conception soit évoquée dans le journal » (p. 13).

⁷¹⁴ *Id.*, *L'occupation*, p. 48.

⁷¹⁵ *Id.*, *L'occupation*, p. 14.

⁷¹⁶ *Id.*, *L'événement*, p. 125.

Elle accorde à son récit un dessein plus grand que la simple revendication jalouse et fait tout de suite contrepoint aux interprétations qui le jugeraient vengeur ou mauvais d'esprit.

Ernaux justifie, en outre, sa propre démesure et son audace en affirmant que la sienne est (comme toujours) une quête de vérité : « La dignité ou l'indignité de ma conduite, de mes désirs, n'est pas une question que je me suis posée en cette occasion, pas plus que je ne me la pose ici en écrivant. Il m'arrive de croire que c'est au prix de cette absence qu'on atteint le plus sûrement la vérité⁷¹⁷. » Selon l'encadrement qu'érige Ernaux, W. existe uniquement pour la faire écrire, et l'autre femme, mêlée à l'affaire, n'est que la victime involontaire de la rigueur de son écriture. Ce qui compte apparemment pour l'écrivaine, plus que les personnes réelles évoquées par son récit, est l'idée de capter « toute cette rhétorique intérieure, spontanée, avide et douloureuse⁷¹⁸ » qui surgit inlassablement après la rupture d'une liaison amoureuse. Qu'ils le veuillent ou non, W. et l'autre femme font partie des faits, consignés « coûte que coûte⁷¹⁹ » et avec une justesse incontournable, dont est composé *L'occupation*. Ernaux pointe quand même vers la possibilité d'être allée trop loin : « Si je voyais la femme de W. dans des dizaines d'autres, moi-même je me projetais dans toutes celles qui avaient, plus folles et plus audacieuses, de toute manière "pété les plombs". (Il se peut que ce récit ait, à mon insu, la même fonction d'exemplarité)⁷²⁰ ». Cependant, moins un moment de réflexion métatextuelle sincère qu'un procédé rhétorique, le constat d'Ernaux souligne les risques qu'elle assume en publiant ce récit. D'ailleurs, puisqu'elle évoque la folie de son texte, il est impossible que les excès de *L'occupation* existent « à son insu ».

⁷¹⁷ *Id.*, *L'occupation*, p. 40.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 37.

Sans doute, dans la relation compliquée Ernaux-Vilain c'est l'écrivaine qui manie et circonscrit expertement les pouvoirs de la littérature. De fait, elle opère sur lui le plus ingénieux et le plus subtil des mats littéraires en publiant *L'atelier noir* en 2011. Après avoir défendu une thèse sur l'œuvre d'Ernaux, après avoir dépensé tant d'énergie à lutter contre elle et à « montrer, avec la plus grande objectivité possible, la mécanique secrète des textes incriminés, leurs intentions cachées⁷²¹ », et après avoir fait couler tant d'encre pour s'affirmer comme un écrivain français contemporain légitime, Philippe Vilain découvre à peine quelques lignes à son sujet dans le cahier d'écriture de l'auteure (car, en tant que *spécialiste ernalien*, il n'a sûrement pas pu éviter de le lire...). Confronté au fait de *ne pas* figurer autant qu'il l'avait peut-être soupçonné dans l'imaginaire créateur de la femme qui l'a initié autant à l'amour qu'aux lettres, Vilain ne peut qu'être déçu – et se trouver vaincu. Dans *Défense de Narcisse*, Vilain constate que « celui qui écrit pense toujours avoir le dernier mot⁷²² ». Sans jamais s'être adressée directement à son ancien amant après la sortie des articles accusateurs de 2005, sans même l'évoquer dans l'introduction de *L'atelier noir*, Ernaux clôt l'affaire nettement par son silence. Quinze ans après la publication des « Fragments autour de Philippe V. », le héros, qui se croyait l'adversaire crédible de l'écrivaine, se rend compte du fait que, dès le début, il ne faisait que chahuter la professeure.

La vérité du paratexte

En février 2011, *Le Monde* publie une conversation entre Annie Ernaux et Camille Laurens menée par Raphaëlle Rérolle qui s'intitule « Camille Laurens "Toute écriture de vérité

⁷²¹ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, p. 49.

⁷²² *Ibid.*, p. 78.

déclenche les passions” ». Rérolle questionne les deux écrivaines sur la validité de l’étiquette « autofiction » qui est souvent collée sur leurs œuvres et pose le problème des risques qu’elles courent toutes les deux en publiant des textes qui mettent en scène des personnes réelles. Alors que Laurens se plaint de devoir « taire des faits réels quand ils peuvent nuire⁷²³ », Ernaux proclame sa solidarité pour la liberté d’expression. « Je place toujours en premier la vérité du livre que je suis en train d’écrire : c’est lui, sa forme, qui commande. Les choses que je ne dirai pas, ce sont celles qui ne sont pas imposées par cette forme⁷²⁴ », explique-t-elle. Franche sur sa façon de travailler, Ernaux avoue qu’elle donne chaque fois la primauté à la création. Pourtant, un aspect de sa position est trompeur : en déclarant que la forme du texte dicte ce qu’elle écrit, Ernaux fait semblant de se soumettre à une exigence qui la dépasse. Ce n’est pas vrai – elle ne s’écarte jamais de son projet créateur déjà pensé. En fait, c’est là, dans les textes d’introduction, les postfaces, les notes en bas de page, les passages entre parenthèses – bref, dans toutes les *parerga* qui encadrent son corpus et qui font la spécificité de son écriture – qu’elle exerce le plus de pouvoir sur l’interprétation et la portée de ses textes. Son commentaire dans *Le monde* fonctionne donc de façon rhétorique : Ernaux cherche à se déculpabiliser du « violent⁷²⁵ », selon Rérolle, ou de « l’indélicatesse⁷²⁶ », selon Vilain, de son écriture.

Alors que les remarques métatextuelles et le paratexte de l’œuvre d’Ernaux ne sont pas souvent étudiés dans leur ensemble, ces éléments textuels participent à créer la signification de

⁷²³ Raphaëlle Rérolle, « Camille Laurens “Toute écriture de vérité déclenche les passions” », *Le Monde*, 4 février 2011, p. LIV5.

⁷²⁴ *Ibid.*

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, p. 65.

ses œuvres et à mettre au point sa réception. Dans son article « Entre conformisme et subversion : la portée du paratexte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », Élise Huguény-Léger explique qu'Ernaux se sert sciemment de tout ce qui entoure le texte principal dans le but de s'adresser à ses lecteurs (et, j'ajoute, ses critiques) d'une manière directe et immédiate :

Agrégée de lettres modernes, habituée aux interviews et aux passages à la télévision, Ernaux est consciente de l'impact du paratexte sur le lectorat ou le lectorat potentiel. Elle sait que le paratexte est le lieu idéal pour marquer durablement l'esprit des lecteurs. Le paratexte de son œuvre est à la fois riche et varié, ce qui reflète le désir de l'auteure de tirer le meilleur parti du péri-texte, en choisissant avec soin les titres et épigraphes de ses textes, et en utilisant régulièrement la dédicace, la note, ou l'avant-propos. Mais le paratexte selon Ernaux reflète également, et surtout, son désir de liberté⁷²⁷.

Huguény-Léger a raison de se pencher vers l'expression paratextuelle de l'engagement politique et social d'Ernaux, de noter chaque occasion où l'écrivaine bouleverse les « conventions littéraires et élitistes⁷²⁸ », et d'avancer avec prudence que « le métadiscours peut [...] être perçu comme une présence intrusive, une atteinte à la liberté d'interprétation du lectorat⁷²⁹ ». Toutefois, elle ne considère pas *jusqu'à quel point* tous ces dispositifs-là expliquent le projet d'écriture d'Ernaux, le bornent et le préparent pour l'analyse critique ou universitaire.

Le blanc dans l'interprétation autrement rigoureuse d'Huguény-Léger n'est pas sans précédent : repérée récemment et étudiée de plus en plus méthodiquement par la critique, la poétique ernalienne de « l'écriture dangereuse », une poétique qui repose sur la mise en danger *de l'écrivaine* par ses textes, justifie pour mieux les écarter toutes les menaces sur autrui que constituent ses œuvres. Car, comme l'explique Ernaux dans *Se perdre*, elle est prête à tout

⁷²⁷ Élise Huguény-Léger, « Entre conformisme et subversion : La portée du paratexte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Romance Studies*, 26.1 (janvier 2008), p. 34.

⁷²⁸ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, p. 131.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 139.

pour réaliser ses propres objectifs artistiques : « Il y a une chose que je sais par-dessus tout, c'est que je ne peux qu'écrire dangereusement. Hors de là, il n'y a rien **pour moi**⁷³⁰. » La stratégie d'Ernaux, qui consiste à mettre en avant tous les risques qu'elle court en transgressant formellement⁷³¹ ou en abordant des sujets tabous tels que l'érotisme et le cancer de sein, distrait des terrains minés de l'éthique sur lesquels elle s'aventure avec chaque texte. En recentrant le discours du danger sur elle-même, l'écrivaine fournit une piste d'analyse bien démarquée, bien nuancée, pour la critique universitaire qui suit astucieusement et perceptivement l'interprétation qu'elle lui impose.

Il est cependant possible de repérer chez Ernaux une conception plus violente et plus transgressive de la littérature qui explore de façon *littérale* – et non pas symbolique ou théorique⁷³² – les idées contenues dans les titres de ses entretiens les mieux connus, soit, *L'écriture comme un couteau* et « La littérature est une arme de combat ». Déjà, dans *Ce qu'ils disent ou rien* se font voir les premières lueurs d'une certaine violence créatrice qui teinte l'imaginaire de l'écrivaine. Anne, la narratrice adolescente du roman, termine la lecture de *L'étranger* et, réfléchissant à l'Arabe abattu sur la plage, se dit : « J'aurais bien voulu écrire des choses comme ça, ou bien vivre de cette façon-là, mais pour pouvoir l'écrire ensuite, que ce soit tout fait, facile à raconter et que tout le monde puisse le savoir⁷³³. » La force

⁷³⁰ Annie Ernaux, *Se perdre*, p. 57. Je souligne.

⁷³¹ Par exemple, dans un entretien mené par Karin Schwerdtner en fin 2011, Ernaux parle du danger supposé de publier les photographies de *L'usage de la photo* et de « ne pas savoir ce que Marc Marie écrivait » (« Le “dur désir d'écrire” : entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 86.4 (mars 2013), p. 767). Schwerdtner n'arrive pas à faire parler Ernaux des risques à autrui de son écriture, c'est-à-dire des dangers symboliques ou réels encourus par ceux qui se trouvent mentionnés dans ses textes.

⁷³² Je pense, par exemple, au texte d'Élise Huguény-Léger qui porte le titre *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, mais qui ne traite pas des transgressions morales ou éthiques de l'écrivaine. Voir l'introduction du chapitre 1 pour une discussion plus approfondie à ce sujet.

⁷³³ Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien*, p. 33.

annihilatrice de l'acte créateur se dégage de cette évocation parallèle de l'écriture et de la scène de meurtre absurde imaginée par Camus. Enchevêtrée déjà aussi, intentionnellement ou non, au sentiment inéluctable et durassien « d'avoir à le faire »⁷³⁴, l'entreprise créatrice d'Ernaux chemine vers la nécessité, presque criminelle, de tout dire, de tout consigner, de tout faire servir. Non seulement la petite Anne veut devenir écrivaine, mais elle désire s'emparer aussi de la puissance libératrice et même parfois mortelle de l'écriture.

Ernaux touche plus directement à la nature délictueuse de son projet dans *Passion simple* lorsqu'elle médite sur les enjeux de la publication : « Quand je commencerai à taper ce texte à la machine, qu'il m'apparaîtra dans les caractères publics, *mon innocence sera finie*⁷³⁵ ». Le plus souvent interprétée par la critique comme une réflexion sur le danger de révéler aux lecteurs les détails intimes de sa propre vie privée, cette phrase constitue également l'admission de la violence qu'un texte peut infliger à une personne réelle. À la lumière de cette deuxième signification-là, plus difficile que la première, le mantra qui traverse le corpus d'Ernaux, notamment, celui de vivre, d'écrire et de publier « coûte que coûte »⁷³⁶, prend une nuance nouvelle. Non seulement Ernaux se met volontiers en péril pour arriver à la vérité de ses œuvres, mais elle est prête à sacrifier ses proches au nom de la création⁷³⁷. Dans

⁷³⁴ Marguerite Duras revient encore et encore à l'idée de ce (l'amour, la mort, le crime, l'inceste, le meurtre, le désir, etc.) contre quoi il est impossible de lutter : c'est Anne Desbaresdes qui se laisse enivrer par Chauvin, c'est Lol au bal de T. Beach qui regarde Michael Richardson tomber sous le charme d'Anne-Marie Stretter, c'est Claire Lannes qui ne peut pas s'empêcher d'assommer sa cousine sourde et muette, c'est la jeune fille du bac qui sollicite l'amant chinois, c'est même ainsi que Duras justifie et déculpabilise Christine V. Une fois *fait*, ce vers quoi cheminaient les héroïnes de Duras devient un absolu : « – Est-ce que vous savez que le crime n'arrive pas tout de suite ? Non. Il arrive lentement comme un tank. Et puis il s'arrête. Voilà. Il est là. Un crime vient d'être commis à Viorne. C'est Claire Lannes. On ne peut plus revenir là-dessus » (*L'amante anglaise*, Paris, Éditions Gallimard, 1967, p. 186).

⁷³⁵ Annie Ernaux, *Passion simple*, p. 70. Je souligne.

⁷³⁶ Par exemple, dans les dernières pages de *Se perdre* Ernaux décrit son projet d'écriture comme suit : « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte » (p. 377).

⁷³⁷ Dans son étude *Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux*, Loraine Day se penche brièvement sur l'effet dévastateur qu'auraient pu avoir les premiers textes d'Ernaux sur ses parents. Sans le dire ouvertement,

L'occupation, Ernaux donne finalement un nom à sa philosophie d'écrivaine : elle s'imagine « proférer [l]a phrase “qui tue”⁷³⁸ ».

Il reste à considérer comment Ernaux arrive à éviter les conséquences possibles de ses textes. En fait, elle justifie, contextualise et légitimise toutes les libertés qu'elle assume en indiquant dans les *parerga* de chacune de ses œuvres qu'elle comprend très bien les risques de ce qu'elle fait. Par exemple, entre parenthèses dans *L'événement*, Ernaux aborde le sujet des personnes qu'elle évoque. Elle fait remarquer avec une insistance particulière la nécessité de préserver l'anonymat de la femme qui lui a donnée l'adresse et les moyens pour organiser son avortement :

(Je suis réduite aux initiales pour désigner celle qui m'apparaît maintenant comme la première des femmes qui se sont relayées auprès de moi, ces passeuses dont le savoir, les gestes et les décisions efficaces m'ont fait traverser, *au mieux*, cette épreuve. Je voudrais écrire ici son nom, et son beau prénom symbolique, donné par des parents réfugiés de l'Espagne franquiste. Mais la raison qui me pousse à le faire – l'existence réelle de L.B., dont il me semble que je dévoilerais ainsi la valeur aux yeux de tous – est précisément celle qui me l'interdit. **Je n'ai pas le droit par l'usage d'un pouvoir non réciproque, d'exposer, dans l'espace public d'un livre, L.B., une femme réelle, vivante** – comme vient de me confirmer l'annuaire –, qui pourrait me rétorquer à juste titre qu'elle « ne m'a rien demandé ».)⁷³⁹

Day propose que ces textes-là sont une trahison de la confiance des parents Duchesne. Day rapporte en outre un échange de paroles à ce sujet qui a eu lieu lors d'une conférence donnée par l'écrivaine en février 2000 à l'université de Kent. Apparemment, quand le professeur John Flower a posé la question suggestive suivante : « Vous n'avez jamais eu un sentiment de culpabilité, en pensant que vous exploitez, peut-être, la vie de vos parents ? », l'écrivaine défiante lui a répondu « Non pas du tout. Ce qui me culpabilise, c'est de ne pas faire quelque chose dont j'ai envie » (p. 141). Ernaux, qui convient à Christine Ferniot et Philippe Delaroche qu'elle a « écrit des horreurs » sur sa mère (« Annie Ernaux : “Je n'ai rien à voir avec l'autofiction” », *Lire*, 1^{er} février 2008, p. 89), affiche une attitude d'impunité semblable à celle-là quand elle avoue dans *L'écriture comme un couteau* ne pas avoir pu s'empêcher de publier *Les armoires vides* : « Du plus profond de mon être, je savais que je n'aurais pas pu écrire autre chose que ce texte-là » (p. 51). Il est évident qu'Ernaux répond au besoin impérieux d'écrire malgré la peine que ses textes peuvent causer. Dans *La place*, Ernaux insiste qu'elle n'a pas « le droit de prendre d'abord le parti de l'art » (p. 24), mais, poussée par la nécessité d'écrire, il semble qu'elle choisisse néanmoins à chaque fois l'art, au risque des autres.

⁷³⁸ Annie Ernaux, *L'occupation*, p. 59.

⁷³⁹ *Id.*, *L'événement*, p. 68-69. Je souligne.

Pourtant, quand il est question du médecin qui l'a soignée et méprisée après la mise en marche de l'opération clandestine, elle se révèle prête à s'emparer du pouvoir vengeur de la plume :

(Si j'avais connu le nom de cet interne de garde pendant la nuit du 20 au 21 janvier 64 et que je m'en souviens, je ne pourrais m'empêcher maintenant de l'écrire ici. Mais il s'agirait d'une vengeance inutile et injuste dans la mesure où son comportement ne devait constituer que le spécimen d'une pratique générale.)⁷⁴⁰

L'écart entre la façon dont Ernaux aurait aimé inscrire dans son texte les deux personnes qui sont venues à son secours – révéler le nom de l'une pour l'honorer et dévoiler celui de l'autre pour mettre en péril sa réputation – pointe directement vers le fait qu'Ernaux manipule en connaissance de cause les pouvoirs de l'écriture. Toutefois, en préservant l'anonymat de ces personnages-là malgré son désir apparent de *tout* mettre en lumière, Ernaux circonscrit la portée de son texte et renforce l'idée qu'elle observe une éthique responsable.

En ce qui concerne l'amant venu de l'Est, Ernaux joue sur la même ambiguïté fondamentale de l'écriture et de la publication et semble se débattre, du moins au début, avec les mêmes soucis. Dans *Passion simple*, elle reconnaît, quoique de façon détournée, indirecte et en note en bas de page, que son texte pourrait avoir des conséquences pour son ancien amant :

1. Cet homme continue de vivre quelque part dans le monde. **Je ne peux pas le décrire davantage, fournir des signes susceptibles de l'identifier.** Il « fait sa vie » avec détermination, c'est-à-dire qu'il n'y a pas pour lui d'œuvre plus importante à élaborer que cette vie. Qu'il en aille autrement pour moi **ne m'autorise pas à dévoiler sa personne.** Il n'a pas choisi de figurer dans mon livre mais seulement dans mon existence⁷⁴¹.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁴¹ *Id.*, *Passion simple*, p. 33. Je souligne.

Cependant, au lieu de mettre en cause ou de compliquer son récit, la note autoréflexive formée de quatre négations successives fonctionne à convaincre le lecteur qu'Ernaux *n'a pas* tort de publier les détails de son histoire d'amour adultère. Au contraire, au moyen de cette précision stratégique ajoutée au texte principal, Ernaux montre à ses lecteurs et à ses critiques qu'elle envisage très sérieusement les dangers de transgresser la frontière peu étanche entre l'art et la vie. En laissant entendre qu'il n'y a rien de gratuit dans son récit, Ernaux fait accroître sa crédibilité en tant qu'écrivaine d'œuvres scrupuleuses inspirées par les exigences de la réalité. Selon sa rhétorique, si elle a décidé de faire des aveux indiscrets sur sa passion, c'est qu'elle l'a cru absolument *nécessaire*.

Quand elle fait paraître *Se perdre* dix ans plus tard, Ernaux contredit la pose de distance et de respect assumée dans la périphérie de *Passion simple* tout en poursuivant son discours déculpabilisateur. Dans l'introduction du journal, elle revient sur le sujet des règles tacites de respect qu'on pourrait lui reprocher d'avoir enfreintes et, dans le même souffle, impose son raisonnement imparable :

Je n'ai rien modifié ni retranché du texte initial en le saisissant sur ordinateur [...] Simplement, j'ai eu recours aux initiales dès **lorsque je portais un jugement pouvant blesser la personne en cause**. Également pour désigner l'objet de ma passion, S. **Non que je croie préserver ainsi son anonymat – illusion assez vaine** – mais parce que cette déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi : une figure de l'absolu, de ce qui suscite la *terreur sans nom*⁷⁴².

Ensuite, dans l'espace de quatre phrases seulement, elle accorde à son texte un dessein vengeur latent, se rend à l'évidence qu'elle trahit véritablement son ancien amant, imagine la réplique dérisoire de celui-ci et recommande expressément à S. (comme au lecteur) une façon bien littéraire d'apprécier les remarques personnelles et crues contenues dans son journal :

⁷⁴² *Id.*, *Se perdre*, p. 15. Je souligne.

J'ai conscience de publier ce journal en raison d'une sorte de prescription intérieure, sans souci de ce que lui, S., éprouvera. **À bon droit, il pourra estimer qu'il s'agit d'un abus de pouvoir littéraire, voire d'une trahison.** Je conçois qu'il se défende par le rire ou le mépris, « je ne la voyais que pour tirer mon coup ». **Je préférerais qu'il accepte,** même s'il ne le comprend pas, d'avoir été durant des mois, à son insu, ce principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture⁷⁴³.

Partant sur la défensive, Ernaux insulte ceux, comme S., qui oseraient interpréter mal le « don » qu'elle remet en publiant ce texte, ceux qui *n'auraient pas compris* sa décision. L'introduction remplit donc sa fonction classique : l'écrivaine se justifie par avance de ce qu'on pourrait considérer (à son avis, incorrectement) comme un délit et présente le texte comme porteur d'une vérité méconnue digne d'être étudiée.

À la lumière du fait qu'au fil du temps Ernaux laisse de plus en plus d'indices sur l'identité de son amoureux soviétique – dans l'introduction de *L'atelier noir*, elle le nomme : Sergeï – et qu'elle manque ostensiblement de scrupules envers Philippe Vilain, ses remarques sur la discrétion et le danger de l'écriture apparaissent, pour ainsi dire, *insincères* ou, du moins, stratégiques. Il semble que sa quête inébranlable et prétendument très importante de vérité débouche sur autre chose que la perfection : elle s'ouvre sur le plaisir de faire agir la parole écrite. À peine deux ans après avoir livré au monde *Se perdre*, Ernaux utilise son pouvoir littéraire en s'acharnant sur la nouvelle compagne de Vilain. « Le seul moment de jouissance était d'imaginer que l'autre femme découvrirait qu'il me voyait encore, qu'il venait, par exemple, de m'offrir un soutien-gorge et un string pour mon anniversaire. J'éprouvais un relâchement physique, je baignais dans la béatitude de la vérité révélée⁷⁴⁴ », avoue-t-elle dans

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁴⁴ *Id.*, *L'occupation*, p. 53.

le corps du récit. En publiant *L'occupation*, Ernaux s'offre donc un plaisir fort anticipé, à savoir, qu'elle révèle à l'amie de W. l'inconstance de celui-ci. Pourtant, fidèle à son programme d'encadrement et de justification infaillible, l'écrivaine se défend néanmoins de sa propre violence dans les coulisses du texte : entre parenthèses *et* dans une note, elle souligne qu'elle « (...décline d'avance la sollicitude d'éventuels informateurs)⁷⁴⁵ » « 1. Qui auraient, par exemple, décodé [son] système de décalage⁷⁴⁶ ». L'écrivaine projette ainsi l'image suffisante de la rigueur éthique de son projet, un projet qui ne met, selon sa logique, *qu'elle* seule en péril. Comme Ernaux le résume entre parenthèses dans *L'événement*, « (...D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire...) »⁷⁴⁷. D'après la critique qui ne cesse de la peindre en victime, c'est une observation difficilement contestée.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Id.*, *L'événement*, p. 58.

L'amour sur la scène publique. Sophie Calle, épistolière

Je voulais une lettre de lui mais il ne l'écrivait pas.

Sophie CALLE, *Des histoires vraies*, 2002

Tandis qu'Annie Ernaux se soucie énormément de la façon dont ses œuvres sont lues, reçues et analysées et qu'elle inscrit sa réception souhaitée à l'intérieur des textes mêmes, Sophie Calle s'intéresse plutôt à trouver les moyens de pousser les limites du permissible en création. Pour ce faire, elle construit un cadre aussi fin, aussi rigoureux et aussi minutieux que celui d'Ernaux, un *parergon* qui fait en sorte que tout ce qui la touche, tout ce qui la concerne, devienne une œuvre d'art dont elle est reconnue, en fin de compte, comme *l'auteure*. Afin de réaliser cet exploit, Calle se transforme en une épistolière clandestine, une femme, *littéralement*, de lettres, insoupçonnée, faisant jouer sur la scène publique des échanges épistolaires artistiques, osés et revendicateurs⁷⁴⁸. Œuvres moulées sur le corps même du modèle, les missives qui parsèment son corpus s'accordent précisément à elle : chaque lettre qu'elle reçoit est appropriée sans failles à l'intérieur de sa pratique créatrice (*i.e.*, le télégramme de M., le courriel de rupture de G., pour ne nommer que les exemples les plus

· Une version antérieure de cette partie sera publiée sous le même titre dans l'ouvrage *Risques et regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*, sous la direction de Karin Schwerdtner, Margot Irvine et Geneviève De Viveiros, Québec, Éditions Nota bene, à paraître en 2014, 16 p.

⁷⁴⁸ Il ne suffit que d'y jeter un coup d'œil pour découvrir que son corpus est presque entièrement traversé de lettres, lettres qui se rangent le plus souvent – comme se range aussi, chez elle, l'amour – sous le signe du malheur, du manque, de l'inassouvi, du non-partagé. Curieusement, qu'elles soient écrites avec amour, à la hâte, ou sous un coup de colère tels les billets d'amours commandés ou retrouvés dans *Des histoires vraies*, ou qu'elles servent de point de départ d'une expérience artistique telle les épîtres à l'origine de *Voyage en Californie*, *Douleur exquise* et *Prenez soin de vous*, les diverses formes de la missive exploitées par Calle ne sont pas étudiées en tant que telles.

spectaculaires) et chaque projet qu'elle fait paraître est, lui-même, une lettre ouverte, cherchant à inspirer une réplique ou une réponse du public, de la critique, et surtout de ceux qui s'y trouvent évoqués.

En donnant à sa pratique créatrice certaines caractéristiques de la forme épistolaire, Calle se permet de faire circuler des secrets, de tisser des intrigues et de s'insinuer là où l'entrée n'est pas normalement permise. Elle s'empare également ainsi de façon autoritaire non seulement des droits d'auteur sur chaque aspect de sa propre vie (y compris sa correspondance privée), mais elle assume comme siens les existences, les soucis, les pensées d'un certain nombre de ses destinataires et destinataires. Puisque ses œuvres excèdent incontestablement le cadre de l'art pour pénétrer celui de la vie, il convient d'étudier leur retentissement dans la sphère du réel. Tout en niant l'importance de la part autobiographique de sa pratique, Calle exploite les libertés *parergonales* de l'œuvre-lettre, rendue publique sous les auspices de la thérapie. Au moyen de ce geste, elle frôle dangereusement la frontière de l'atteinte à la vie privée et, armée d'une plume et d'un appareil photo, devient une épistolière régleuse des comptes, provocatrice.

Les dédicaces stratégiques

Sophie Calle a beau nier l'importance de la part autobiographique de son œuvre, elle s'assure d'établir un lien direct à sa vie dans le paratexte de chaque projet. En fait, elle place chacune de ses aventures amusantes et chacun des malheurs spectaculaires dont elle a supposément été la victime à l'intérieur des limites du vraisemblable à l'aide d'un encadrement de titres bien choisis, de dédicaces informatives et de textes explicatifs convaincants. Ce sont

toutefois les dédicaces de Calle qui se révèlent les plus potinières : par leur biais se tisse une toile d'araignée de connaissances et d'intrigues ancrée fermement dans la vie de l'artiste, toile qui semble attester la vérité des propos recueillis (ou inventés) par Calle. Certains des hommages faits par Calle sont tout à fait directs et évidents dans le rapport qu'ils entretiennent au vivant de l'artiste. Par exemple, dans *Les dormeurs*, Calle rend hommage à Bernard Lamarche-Vadel suicidé, l'homme qui a lancé sa carrière ; elle remercie un collègue, Jean-Michel Othoniel, de l'avoir « mise sur la piste » du projet *L'obéissance* ; et, de façon très touchante, elle témoigne de la mort de sa mère dans la première dédicace de *Prenez soin de vous* : « à Monique Sindler qui tient dans ce livre son rôle de mère, qu'elle a, depuis, abandonné malgré elle ». D'autres dédicaces attestent les relations professionnelles qu'entretient l'artiste avec ses collaborateurs, dont, par exemple, les remarques de remerciement croisées avec Paul Auster – « L'auteur remercie tout spécialement Paul Auster de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité », « L'auteur remercie tout spécialement Sophie Calle de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction⁷⁴⁹ » – et, celles destinées aux « généreux donateurs » des cadeaux dont se compose le projet *Le rituel d'anniversaire* : Laurie Anderson, Annette Messenger, Christian Boltanski, Henri Seydoux, entre autres.

Cependant, en creusant un peu plus loin, c'est-à-dire vers les terrains de l'amour, il devient évident que le réseau des connaissances inscrit par Calle en tête de ses œuvres se déploie de façon plus stratégique que sentimentale. Pour l'artiste, l'acte de dédicacer une œuvre s'apparente intimement à celui d'adresser une lettre : dans les deux cas, le destinataire bien ciblé est appelé à répondre ou mis au défi de le faire. Bref, loin de se servir de

⁷⁴⁹ Il s'agit ici de tous les textes qui font partie du coffret *Doubles-Jeux* (1998).

l'inscription pour se déclarer, Calle exploite l'espace restreint de la dédicace pour faire jouer des intrigues, pour accroître sa notoriété et pour se créer un peu de publicité.

Par exemple, dans la dédicace originale des *Histoires vraies*, Sophie Calle évoque deux amants – dont elle protège l'identité, du moins envers le grand public⁷⁵⁰ – comme suit :

Je vivais avec un homme depuis sept ans. Il est parti. Définitivement. Peu après, mon amie Cathy a rencontré un inconnu dans un bar. Elle a pensé qu'il me plairait. Elle lui a demandé son adresse et m'en a fait cadeau, m'offrant ainsi l'un des épisodes les plus romanesques de ma vie. À cet étranger providentiel.

Quelques années plus tard, elle consacre le projet *Appointment with Sigmund Freud* (qui consistait en une reconstitution et en une réécriture en anglais des *Histoires vraies* dans la maison de Freud en Angleterre) à D., un homme qui partage sa date de naissance et avec qui elle dit avoir séjourné à Naples : « *TO D. (9 October 1953 -) I met a man who came into the world the same year as me – the same month, the same day, the same time. We took a flight to Naples to celebrate our birthday. On the aeroplane, the idea that we might crash and die together flitted through my mind* ». Ces deux dédicaces, rédigées dans le même registre « anecdotique » que le recueil qu'elles précèdent, ourdissent la trame des liaisons amoureuses supposément vécues par Calle.

Curieusement, dans l'édition des *Histoires vraies* sortie en 2012, l'artiste barre l'ancienne formule citée plus haut et met l'œuvre sous le patronage de son père : « *à Bob Calle, définitivement l'homme providentiel de ma vie* » (Figure 4.1). Elle reprend le vocabulaire de la première dédicace pour effacer d'un seul trait les trois hommes auparavant

⁷⁵⁰ Puisqu'on ne peut que soupçonner que les amis et la famille de Calle savaient très bien avec qui elle venait de passer les sept dernières années.

liés au projet. Cette marque d'intention valide et réactualise les intrigues du passé en même temps qu'elle replace l'œuvre dans la trame de la vie actuelle de Calle.



Sophie CALLE
Des histoires vraies, 2012

Figure 4.1

L'artiste qui se veut « mûre » se met en scène d'une façon préméditée : elle se montre en train de réévaluer son travail de jeunesse et de mettre à jour tout ce qui est suranné. Autrement dit, en attirant en 2012 l'attention sur une dédicace où sont inscrites visiblement les traces *parergonales* de ses amours éteintes, certains vieux d'une trentaine d'années, Calle adresse son

œuvre autant à son père qu'au lecteur-spectateur. Elle ouvre ainsi la porte sur son passé tout en indiquant une piste, à peine tracée, vers ses secrets.

Ce n'est pourtant pas la première fois que Calle se sert de la dédicace de façon stratégique. Le paratexte de *Douleur exquise* et de *Prenez soin de vous*, les œuvres sans doute les plus intimes de son corpus, fournit d'autres indices sur son mode d'opérer : chaque fait que l'artiste choisit de révéler définit les circonstances de ses aveux suivants. Tout d'abord, trois ans avant la parution de *Douleur exquise*, Calle profite de la triple dédicace du projet *Disparitions* (2000), une œuvre portant sur les tableaux dérobés du musée Isabella Stewart Gardner de Boston en 1990, pour éveiller la curiosité des lecteurs-spectateurs au sujet de ce qui sera plus tard l'un de ses projets les mieux connus. Plus précisément, en même temps qu'elle consacre *Disparitions* à trois décès qui l'ont profondément touchée⁷⁵¹ – « À Manolo, Hervé, Jean-Marie » –, Calle donne stratégiquement un avant-goût du contenu pénible de *Douleur exquise* :

J'ai passé l'été dernier à relire des interviews au cours desquelles des inconnus me racontaient leurs malheurs. Titre du projet : Douleur exquise. À cinq kilomètres de là, au village, mon ami Jean-Marie souffrait d'un mal amoureux. Il s'est pendu dans l'après-midi du jeudi 16 septembre 1999. Je le voyais régulièrement, je n'ai rien vu. Cette fois, j'étais là, et je n'ai rien vu.

En inscrivant son projet à venir sous le signe de trois morts tragiques, Calle commence déjà à construire le mythe qui circulera par la suite autour de l'œuvre. Trois ans plus tard, lors de la parution de *Douleur exquise*, Calle se sert d'une tactique plus discrète pour faire accroître le mystère de l'œuvre tout en soulignant son authenticité. À la fin de sa liste de remerciements,

⁷⁵¹ Deux d'entre les morts ont été évoqués pour la première fois dans *Des histoires vraies* : Manolo Montoliu, le torero tué à Séville dont Calle a apparemment une fois été amoureuse, et Hervé Guibert, son ami écrivain, mort du sida. Le fait que ces hommes soient mentionnés en dédicace de *Disparitions* « valide » en quelque sorte les anecdotes douloureuses contées dans *Des histoires vraies*.

elle exprime très simplement sa gratitude à l'amoureux autour duquel elle a élaboré le projet : « et, le temps ayant passé, M., sans lequel ce projet n'existerait pas ». Comme s'il lui importait d'adoucir par avance toutes les critiques possibles de ce M., exposé, elle s'adresse à lui directement, elle insiste sur l'écoulement bienfaisant des années. Calle semble également prouver ainsi au lecteur-spectateur que l'homme en question est bien une personne réelle et non pas un amant imaginé⁷⁵².

Quant à la dédicace de *Douleur exquise*, elle exemplifie parfaitement les machinations rusées que Calle est capable d'employer pour créer de l'intrigue. En tête d'une œuvre consacrée à la rupture douloureuse avec M. apparaît la première trace de G., l'amant qui sera plus tard le héros malfamé de *Prenez soin de vous* : « *Je voulais dédier Douleur exquise à un homme. Au détour d'une conversation, un jour, il m'a dit qu'il était coutumier de la chose, qu'une dédicace ne signifiait rien. Un habitué. Un désabusé. Tant pis. À Grégoire B. À l'homme qui n'aime pas les dédicaces.* » Taquine, Calle semble prendre du plaisir à consacrer une œuvre à un homme qui, de toute évidence, aurait préféré *ne pas* voir son nom gravé dans son corpus à elle. Sans doute, l'inscription de *Douleur exquise* sert aussi de mise en garde pour

⁷⁵² On trouve aussi dans *Douleur exquise* d'autres indices concernant l'amant à l'initiale M. Dans la partie « Après la douleur » de l'œuvre, Calle raconte quelques détails sur les débuts supposés de leur relation : « C'était un ami de mon père. Il m'avait toujours fait rêver. Pour notre première nuit, je ne suis glissée dans le lit vêtue d'une robe de mariée » (p. 204) ; « Petite fille, déjà, j'étais entichée de lui, mais j'avais trente ans quand j'ai réussi à le conquérir. De temps en temps, il me rappelait qu'il n'était pas vraiment amoureux et je me moquais de cet avertissement : il vivait avec moi » (p. 208) ; « Puisque j'insistais, il m'a communiqué à contrecœur, l'heure de son départ. Je l'ai rejoint dans le train. Il a toléré, en silence, ma présence. Je n'avais emporté qu'une robe de mariée » (p. 214). Ces « faits » décrits par l'artiste font écho à ceux dont se compose l'anecdote « La robe de mariée » publiée une dizaine d'années plus tôt dans *Des histoires vraies* : « Depuis toujours je l'admirais de loin. Depuis l'enfance. Un 8 novembre – j'avais trente ans – il me permit de lui rendre visite. Il habitait à plusieurs centaines de kilomètres de Paris. J'avais apporté dans ma valise une robe de mariée en soie blanche, avec une petite traîne. Je la mis pour notre première nuit ensemble » (p. 29). L'anecdote « La robe de mariée » est illustrée à l'aide d'une photo de la robe en question, la même qui apparaît étalée sur le canapé de Freud dans *Appointment with Sigmund Freud* (p. 78). Est-ce un clin d'œil de l'artiste, ou bien un renvoi à la nature compliquée voire malsaine de leur amour ? Il semble que Calle fait aussi signe à la même robe dans *Douleur exquise* : la photo du jour Douleur J-3 représente un manteau blanc placé sur une chaise (Appendice A), et l'entrée du jour suivant se lit simplement comme suit : « Plus qu'un seul jour. Je n'ai jamais été aussi heureuse. Tu m'as attendue » (p. 194).

ce dernier : Calle ne prédit-elle pas au moyen de cet envoi humoristique non seulement la rupture suivante dont elle sera, selon sa mise en scène, *nécessairement* la victime mais aussi l'œuvre qui accompagnera *nécessairement* son cœur brisé ? C'est ainsi que se fomentent chez Calle les passions artistiques les plus colorées.

Qui plus est, malgré la réticence apparente de Grégoire B. à participer aux jeux de l'artiste, la dédicace de *Douleur exquise* semble avoir inspiré une série d'œuvres littéraires et plastiques entrecroisées dont les fils se démêlent facilement aujourd'hui. En fait, dans le corps d'un mail de rupture envoyé à Calle le 24 avril 2004 (soit, à peine une année après la parution de *Douleur exquise*), mail reproduit par Calle à son escient en 2007, un certain G. mentionne le titre d'un texte qu'il venait alors de publier : « *L'I...* ». Dans les marges de *Prenez soin de vous*, Calle livre un détail de plus à ce sujet : le roman en question lui était dédié. Il suffit de faire une courte investigation sur les textes publiés en France en avril 2004 pour confirmer les données : l'amant éloquent qui a servi d'inspiration pour le projet monté par Calle à la biennale de Venise est nul autre que Grégoire Bouillier, l'auteur de *L'invité mystère* et « le désabusé » évoqué dans *Douleur exquise*. Son roman porte la formule très simple « à Sophie Calle ». Or, vu que l'action du récit de Bouillier se déroule lors d'une des fêtes qui font partie du projet *Rituel d'anniversaire* de Calle – celle, précisément, de l'année 1990, pendant laquelle Bouillier a fait office d'invité mystère⁷⁵³ –, il devient possible qu'en plus d'avoir été amants, l'artiste et l'écrivain aient été collaborateurs, travaillant ensemble à retirer le bénéfice de leur relation, à augmenter la *rentabilité* de leur amour.

⁷⁵³ Un petit hic existe dans l'histoire de Bouillier. L'une des composantes du projet *Le rituel d'anniversaire* est une liste sur laquelle Calle inscrit les cadeaux reçus chaque année. Le cadeau de Bouillier, une bouteille de château-margaux 1964, ne figure pas sur la liste de cadeaux reçus en 1990. Pour prouver que c'était bien lui l'invité mystère à la fête de Calle, Bouillier reproduit à l'intérieur de son texte une photo de la page du *Rituel d'anniversaire* le concernant, annoté de la main de l'artiste (Appendice B).

Quoi qu'il en soit, la vérité est moins intéressante que l'idée que Calle ait pu profiter de ses amours rendus publiques, qu'elle ait réussi (avec ou sans la permission de ceux à l'intention de qui elle adressait ses œuvres) à faire courir des bruits au sujet de ses propres œuvres à l'aide de quelques mentions bien placées, de quelques titres croisés. Suivant le chemin paratextuel pavé minutieusement par Calle, on constate que, sans faute, les faits se vérifient.

Les représailles de Martial Raysse

En dépit du soin que Calle apporte à l'encadrement et à la justification de ses projets, elle ne peut contrôler ni leur réception ni leurs effets. Puisque ses œuvres portent sur des personnes réelles, elles suscitent parfois des réponses inattendues. Par exemple, le jeudi 18 décembre 2003, Martial Raysse, peintre, publie un article dans *Le Monde* sous le titre « Secret de Polichinelle » où il s'identifie officiellement comme l'amant au cœur de *Douleur exquise* et se défend contre le portrait de lui-même en tant qu'un amant impitoyable et lâche qui émerge de l'œuvre (Appendice C). Raysse s'exprime très clairement sur ce qui a motivé sa réplique publique au projet de Calle : malgré les « divers artifices⁷⁵⁴ » employés par l'artiste pour cacher son identité – ou, plus précisément, malgré l'usage par Calle de ce qu'Anne Sauvageot considère comme le « simulacre de l'anonymat⁷⁵⁵ » –, le magazine *Artpress* a rapidement fait le rapprochement entre l'œuvre *Portrait de Martial Raysse* d'Yves Klein qui apparaît à la page 103 du livre de Calle et lui-même, l'amant éluif à l'initial M. qui a supposément tant fait souffrir l'artiste en 1985.

⁷⁵⁴ Martial Raysse, « Secret de Polichinelle », *Le Monde*, (18 décembre 2003), p. 16.

⁷⁵⁵ Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 91.

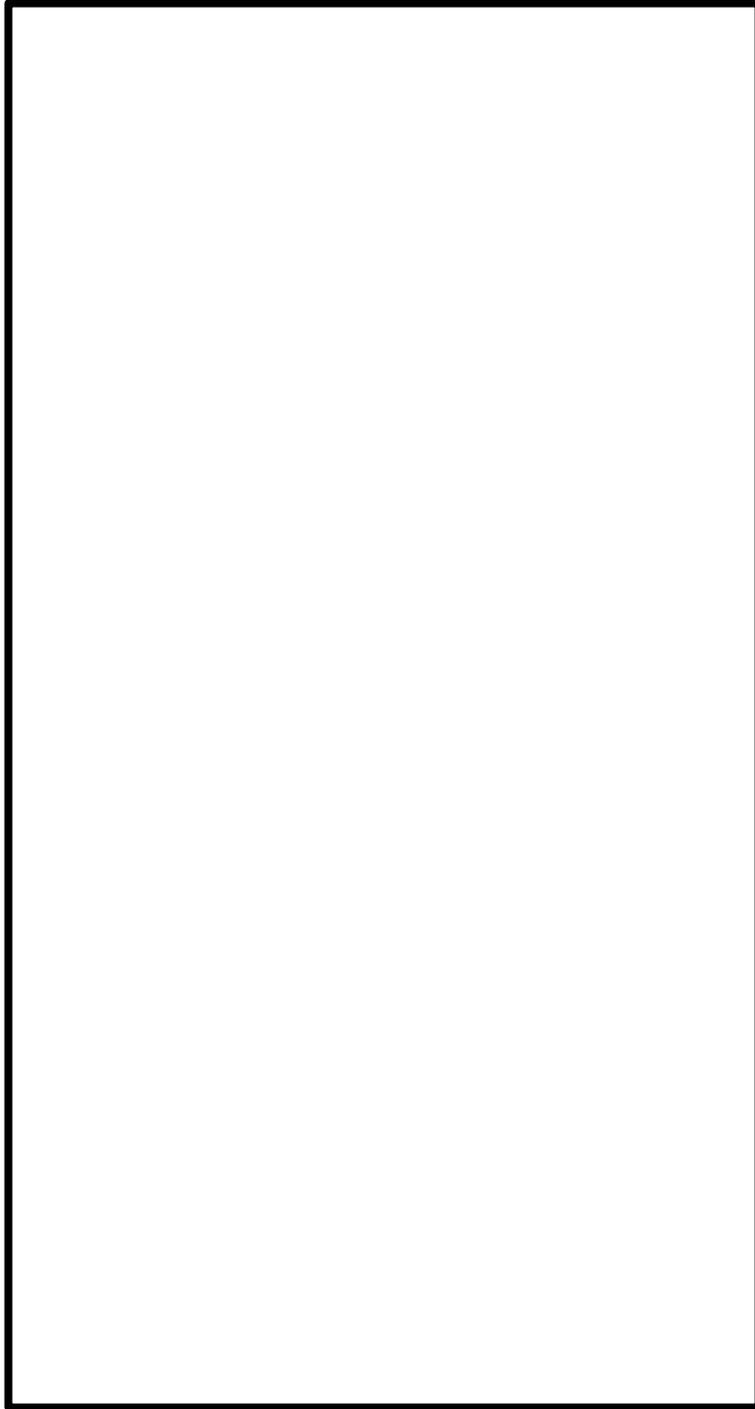
Effectivement, à la page en question figure une photographie de Sophie Calle, sereine et souriante, assise sur un canapé à côté d'un portrait relief en plâtre du corps de Martial Raysse (Figure 4.2). Cette sculpture connue, teintée à l'aide de la couleur *International Klein Blue*, fait partie – avec les reproductions en plâtre de Claude Pascal et d'Arman – d'une sorte de triptyque sculptural réalisée en 1962 par Yves Klein (Figure 4.3). Le texte que Calle appose en face de l'image établit un lien incontestable entre l'amant au cœur de *Douleur exquise* et l'homme représenté en bleu par Klein :

Imai Toshimitu, un peintre japonais, m'a invitée à prendre un verre chez lui. Il a ouvert, et tu es apparu, appuyé contre le mur. Oui, toi. Le moulage de ton corps qu'a réalisé un de tes amis artiste. Je ne l'avais jamais vu, mais j'ai reconnu immédiatement ton anatomie⁷⁵⁶. Comme si tu venais me reprocher la nuit dernière. Tu as fait vite⁷⁵⁷.

Dans ce passage, comme aussi tout au long de la première partie de *Douleur exquise*, Calle emprunte la forme de la lettre pour s'adresser à son amant, resté à Paris. Cependant, puisqu'elles se trouvent insérées à l'intérieur d'une œuvre artistique, les « lettres » de Sophie à M., qui s'entament toutes par l'expression de tendresse « Mon amour », ont une fonction pragmatique. Plutôt que de participer à la correspondance au sens classique, les lettres, dont le registre se situe quelque part entre celui du journal du voyage et celui de l'épître d'amour, transmettent de l'information au lecteur-spectateur : elles donnent du sens aux images qui parsèment l'œuvre, elles développent la psychologie des personnages, elles fournissent un contexte évolutif à la rupture à venir, elles font progresser l'intrigue.

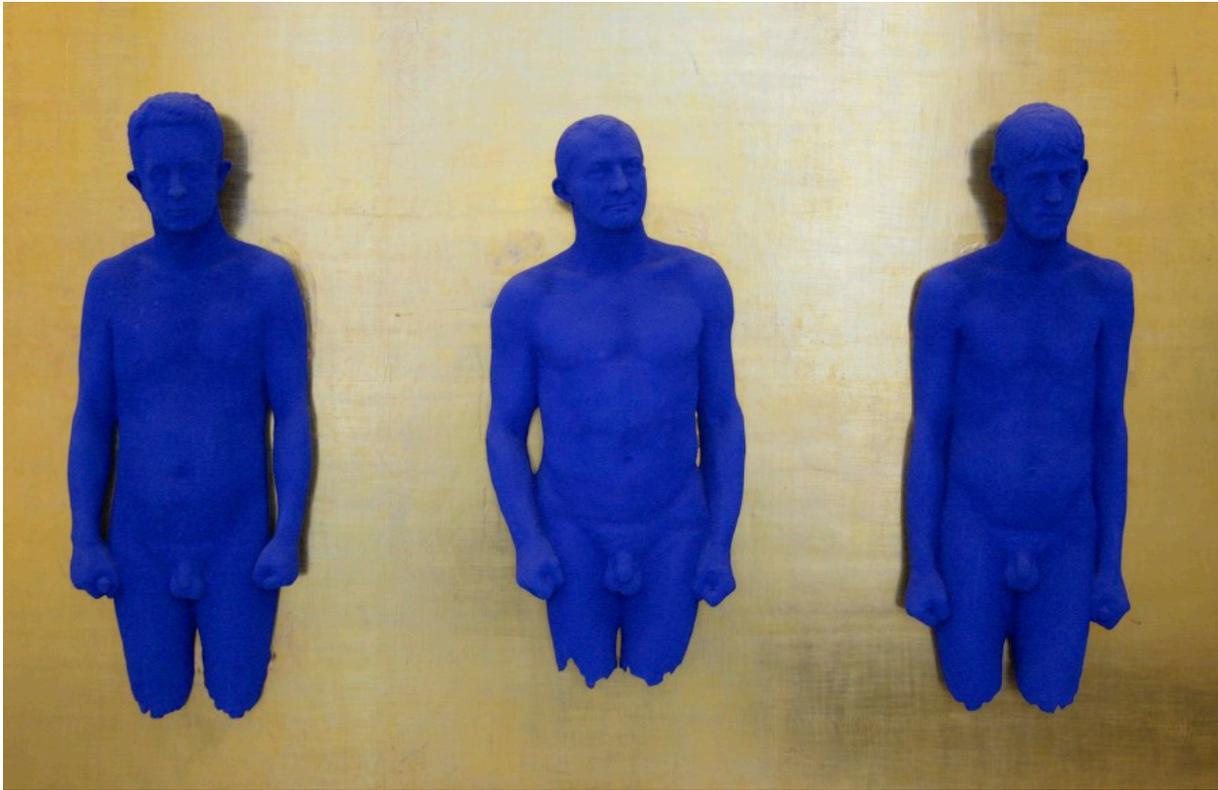
⁷⁵⁶ Vu que dans l'anecdote « L'amnésie » des *Histoires vraies*, Calle se vante du fait de ne pas pouvoir se souvenir des caractéristiques de ses amants – « J'ai beau regarder, jamais je ne me souviens de la couleur des yeux des hommes, ni de la taille, ni de la forme de leur sexe » (p. 63) –, il est intéressant de noter que dans une « lettre » adressée à son amant, elle se contredit.

⁷⁵⁷ Sophie Calle, *Douleur exquise*, p. 102.



Sophie CALLE
Douleur exquise, 2003

Figure 4.2



Yves KLEIN
Portrait relief de Claude Pascal, Arman et Martial Raysse, 1962

Figure 4.3

Paradoxalement, la lettre qui a énervé Martial Raysse, peintre, assez pour qu'il se manifeste publiquement contre Calle dans *Le Monde* semble destinée expressément à lui. Non seulement Calle révèle l'identité de son amoureux, c'est-à-dire, *son identité à lui*, au moyen de son « oui, toi » souriant, mais elle déclame aussi un aveu que Raysse a le plaisir de recevoir peut-être en même temps que le public : elle a trompé M. pendant son séjour d'études au Japon. En effet, l'allusion de Calle à « la nuit dernière » n'est ni fortuite ni ambiguë. Sur la page qui précède celle évoquée par *Artpress* et Raysse figure la photographie d'une clé servant à ouvrir une

chambre d'hôtel. L'artiste tamponne l'image avec le cachet rouge « DOULEUR J-49 » et, à côté de cela, fait la remarque suivante : « **Ces mots, tu ne les recevras pas.** J'ai passé la nuit avec un homme, un Italien, dans la chambre 814 de l'hôtel Grand Palace. Et pour mieux m'en souvenir, j'ai emporté la clé⁷⁵⁸. » Imprimé noir sur blanc dans un livre d'artiste qui, depuis, a fait le tour du monde et s'est vendu à des milliers d'exemplaires, la force négative du constat « *ces mots, tu ne les recevras pas* » se contredit, semble baignée d'hypocrisie, comme si l'affirmation de Calle n'était qu'une stratégie maladroite de psychologie inversée visant à éveiller le désir de son amant par la dissuasion. D'ailleurs, on pourrait soupçonner que la révélation de l'artiste soit une provocation, destinée à pénétrer la réalité de l'homme qui se cache derrière l'initial M. Est-ce pour cela que Raysse, sarcastique, indigné, en colère, s'est trouvé *contraint* à aborder l'affaire dans la presse française ? L'amant contré s'explique comme suit :

Moi, je revendique le ridicule de la candeur pour dire que la version caricaturale qui est donnée des circonstances de cette rupture, vieille de vingt ans, non seulement met en cause ma vie privée sans mon consentement mais pour dire, de plus, qu'il s'agit d'un montage mensonger et calomnieux destiné, au-delà de la recherche formelle du pathétique, à me discréditer tout simplement⁷⁵⁹.

Il semble qu'en fin de compte M. les a reçus, les mots compromettants de Calle, et qu'ils ont fait résonner quelque chose en lui.

Étrangement, le plus grand reproche que Raysse inflige à Calle dans son article « Secret de polichinelle » ne concerne ni le fait de s'être retrouvé contre sa volonté dans une de ses œuvres d'art ni la moralité douteuse de ses projets⁷⁶⁰. Raysse s'élève, au contraire, contre

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 100. Je souligne.

⁷⁵⁹ Martial Raysse, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁶⁰ D'après Raysse, Calle transgresse la morale la plus élémentaire qui soit. Par conséquent, il ne veut même pas en parler et il défend aux autres d'aborder le sujet : « Que l'on ne m'enferme pas dans le discours de l'ordre

les pratiques artistiques comme celle de Calle parce qu'elles présentent, d'après lui, un danger redoutable pour *le futur de l'art contemporain* :

La liberté en soi de l'artiste s'arrête quand commence celle de l'autre. Une chose est de créer, une autre de s'autoriser à diffamer sous le couvert de la création. Quel que soit le niveau des circonstances, et sous quelque prétexte qui soit, **il ne faut pas laisser s'installer de telles pratiques**⁷⁶¹.

Poussé par l'amour-propre comme par sa conception traditionaliste de l'art, Raysse attaque, de façon plus ou moins sous-entendue, les méthodes créatrices de Calle – méthodes qui semblent lui paraître illégitimes⁷⁶² – en déplorant l'absence de « l'indispensable sens critique⁷⁶³ » de la société et en se lamentant de la médiatisation de l'art.

Sans le dire ouvertement, Raysse blâme Calle d'avoir su tirer les bénéfices de leur rupture. Il exprime un mécontentement général provoqué par le fait que les institutions culturelles investissent dans une forme artistique populaire, facile et, à son avis, rentable. Grâce au ton ironique du texte, aux exclamations sarcastiques qui y sont lancées – telles que « Autant pour le respect de la vie privée...!⁷⁶⁴ » –, Raysse lui-même ajoute quelques caractéristiques au portrait de M. élaboré par Calle dans *Douleur exquise* : c'est un homme têtu, à la défensive, qui se trouve complètement désarçonné par l'œuvre spectaculaire d'une femme-artiste récemment devenue peut-être même plus célèbre que lui. Plus parlant encore est la réticence du peintre à accuser Calle ou les responsables de sa promotion (galeristes, commissaires, critiques) directement des torts qu'ils lui ont apparemment causés. Au lieu de nommer Calle, Raysse préfère au contraire – et de façon presque rancunière – évoquer

moral, alors que je parle de morale élémentaire. L'ordre moral, ses pompes et ses œuvres, je connais, on m'obligeait à le chanter à l'école. En ce temps-là j'en ai malheureusement vécu les conséquences » (*ibid.*).

⁷⁶¹ *Ibid.* Je souligne.

⁷⁶² En fait, Raysse procède par ironie, constatant qu'en ce moment « tous les modes d'expression [sont] légitimes » (*ibid.*).

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*

seulement les titres de ses œuvres et de ses expositions. En feignant le même « simulacre d'anonymat » qu'elle exploite tour à tour dans ses projets, Raysse finit par aligner sa contre-attaque bien proprement selon les règles du jeu préétablies par Calle. Il l'imité pour essayer de mieux la détromper.

Sans aucun doute, la réponse vive de Raysse publiée dans *Le Monde* ajoute de l'intrigue et du mystère à *Douleur exquise*. Elle soulève également de manière très concrète la question de la liberté d'expression. Surtout, cette réponse transforme la reproduction calquée de la correspondance dont Calle se sert pour développer l'intrigue de son œuvre en un vrai moyen de communication. Raysse touche à l'idée de la diffusion à grande échelle du projet quand il cite les observations suivantes d'un critique du magazine *Artpress* : « et il se trouve qu'elle implique un peintre célèbre des années 1960. Nul doute que d'autres que moi, dans **le monde de l'art français**, auront deviné ou appris de qui il s'agit...⁷⁶⁵. » D'après le critique, outre le lecteur-spectateur général et Martial Raysse, l'homme, il existe un destinataire tertiaire à qui s'adressent les lettres de *Douleur exquise* : c'est l'élite intellectuelle et artistique française. En effet, l'article fulminant de Raysse, qui tourne en spectacle l'idée de « préserver » l'anonymat de Calle et qui porte à la connaissance du public comme du monde artistique tout ce qui a été insinué dans *Douleur exquise*, fait de l'échange scandaleux et enflammé entre les ex-amoureux un outil promotionnel. Il faut noter qu'au moment de la parution de « Secret de Polichinelle » une rétrospective des œuvres de Calle était à l'affiche à Beaubourg. Cependant, au lieu d'humilier Calle et de rétablir sa propre réputation comme il semble l'avoir espéré, Raysse joue la carte que l'artiste audacieuse lui avait tendue : il alimente

⁷⁶⁵ Je souligne. Cité par Martial Raysse dans « Secret de Polichinelle ».

la rumeur et fait accroître la notoriété de celle qui a « osé » révéler les détails intimes de leur histoire d'amour. Bref, il lui fait un peu de publicité...

Le délit de diffamation est, à vrai dire, un crime, une injure punissable par la loi, pourtant le texte de Raysse reprochant à Sophie Calle cela précisément n'a donné suite à aucun procès, n'a débouché sur aucune accusation formelle contre l'artiste. Jusqu'à ce jour, Grégoire Bouillier, mis sur l'échafaud du jugement public par Calle dans *Prenez soin de vous*, ne s'est pas manifesté contre elle non plus, malgré l'ampleur du spectacle diffamatoire qu'elle avait monté autour de lui. Comment se fait-il que Calle réussisse à sortir indemne des situations délicates qu'elle crée ? Que lui soit permises, en fin de compte, toutes les libertés qu'elle assume ? Pourquoi, en plus, semble-t-elle avoir le droit de faire ce qui est expressément défendu – par exemple, aux journalistes –, notamment de s'introduire d'une manière flagrante dans la vie des autres ?

Tout simplement, Calle a perfectionné le système d'encadrement et de justification de ses projets. En fait, souvent il suffit qu'elle apporte quelques petites modifications superficielles à ses œuvres pour que ses histoires dites vraies se rangent nettement, comme le dit avec rancune Martial Raysse, sous la catégorie de la « fiction artistique ». Dans le cas de *Suite vénitienne*, par exemple, Calle a évité des problèmes de nature juridique en changeant l'initiale du nom de l'homme suivi et en avançant la date de la réalisation de l'expérience détective d'une année⁷⁶⁶. Ses intrusions criminelles sont passées quasi inaperçues. Il reste

⁷⁶⁶ Des photocopies de certaines pages du journal qu'a tenu Calle pendant la réalisation de *Suite vénitienne* ont été incluses dans le catalogue de l'exposition *M'as-tu vue ?*. Un examen à la loupe des photographies collées dans le journal révèle au grand jour quelques légères modifications qui ont été apportées à la version provisoire de l'œuvre avant sa publication officielle : le héros porte un nom différent (« D. H. » au lieu de Henri B.) et les dates ne se correspondent pas exactement (le journal date de 1979, alors que les entrées de *Suite vénitienne* sont datées de 1980). Dans un entretien mené par Jill Magid en 2008, Calle avoue qu'elle a dû revenir à Venise six mois après

quand même un homme, aussi mystérieux que décisif, qui a fui l'emprise de Sophie Calle. Victime involontaire d'une enquête artistico-journalistique qu'elle a menée en 1983, lui seul a pu forcer l'artiste à réenvisager ses postures, à reconcevoir son projet et à se plier, du moins de son vivant, à sa volonté. Il convient de revenir sur l'affaire, sur le mythe et sur l'homme pour en déceler les débuts de l'imaginaire épistolaire de Calle et aussi pour voir quelles mesures elle a prises après cette expérience pour éviter que se reproduisent de tels empêchements créateurs.

Lettres ouvertes

Le mercredi 26 septembre 1983, c'est-à-dire presque exactement vingt ans *avant* la publication dans *Le Monde* de l'article de Martial Raysse, paraît dans *Libération* un texte intitulé « Droit de réponse à Sophie Calle » et sous-titré « Calle, calepin, calembredaines ». Signé par un certain Pierre Baudry, réalisateur, documentariste et ancien membre du comité éditorial du journal *Cahiers du cinéma*, le texte s'élève contre « L'homme au carnet », un petit feuilleton demi-page publié par Sophie Calle au jour le jour du 2 août au 4 septembre 1983 dans *Libération*. Baudry s'y plaint d'une intrusion dans sa vie privée qui s'était opérée l'été même. Le réalisateur explique comme suit le déroulement de l'affaire orchestrée par une femme-artiste qui lui était alors inconnue pendant qu'il était parti hors du pays en déplacement professionnel :

Tout au long du mois d'août, mademoiselle Sophie Calle a fait paraître dans *Libération* un feuilleton, intitulé « L'homme au carnet ». Ayant, prétend-elle, trouvé un carnet d'adresses dans la rue des Martyres, elle a interviewé sur son propriétaire les personnes dont les noms figuraient dans le calepin. Je ne

la première filature pour re-photographier certaines prises de vue (« Sophie Calle », *Sophie Calle : The Reader*, p. 143).

connais pas Sophie Calle, mais le carnet en question est le mien, et je tiens à répondre à ce feuilleton, ce que je n'ai pas pu faire plus tôt : je viens de rentrer de Tromsø, au nord de la Norvège, où j'ai travaillé pendant tout l'été. Très loin de Paris, ce qui, semble-t-il, a bien arrangé Sophie Calle et *Libération*⁷⁶⁷.

Effectivement, pour réaliser « L'homme au carnet », Calle a consacré tous ses après-midi à enquêter sur « Pierre D. ». Son but était de dresser le portrait de l'inconnu à l'aide des souvenirs, des paroles et des idées recueillis de ses connaissances, lointaines comme intime⁷⁶⁸.

D'après Marina Van Zuylen, le petit feuilleton de l'artiste a ponctué d'enthousiasme et d'intrigue les journées caniculaires de l'été 1983 en France :

Le fait d'avoir pu esquisser le profil de Pierre D. [à partir des entretiens qu'elle avait menés], d'avoir pu y flairer les traces de sa personnalité, et d'avoir jeté ses découvertes devant le nez d'un million de lecteurs, a doté le projet de Calle d'un très grand pouvoir. Non seulement elle avait fait tourbillonner la vie d'un nombre infini de personnes, mais au moyen de cette découverte fortuite, elle s'est également construite en historienne, secrétaire et impresario de la vie d'un inconnu ; du jour la nuit, elle l'avait transformé en star et elle a réussi à vaincre l'ennui mortel de la saison des vacances françaises⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ Pierre Baudry, « Droit de réponse à Sophie Calle », *Libération*, (28 septembre 1983), p. 10.

⁷⁶⁸ Des investigations de Calle, présentées comme rigoureuses, ressort l'image d'un célibataire extrêmement intelligent, un peu maniaque et très drôle, qui est profondément réservé en ce qui concerne les affaires du cœur. Les amis de Pierre D. évoquent le fait qu'il a démissionné de son poste à une revue de cinéma à la suite d'un désaccord politique et théorique (à cause de ses sympathies vaguement communistes) (« L'homme au carnet. Paul B. », p. 11). Ils parlent de sa carrière en tant que cinéaste et se rappellent les voyages qu'il a faits pour des colloques ou pour son travail. Les hommes soulignent son affectation et sa façon tout à fait particulière de parler qui contrastent comiquement avec sa maladresse et son regard voilé derrière les lunettes (« L'homme au carnet. Jacques O. », p. 10 ; « L'homme au carnet. Thierry L. », p. 11). Enzo U. le traite de tueur de plantes, André trouve qu'il est malicieux, tandis que Paul B. le considère comme un personnage un peu pathétique qui n'a pas su se vendre (« L'homme au carnet. Enzo U. », p. 10 ; « L'homme au carnet. André M. », p. 10 et « L'homme au carnet. Paul B. » p. 11, respectivement). Quant aux femmes, elles révèlent volontiers certains de ses secrets. Martine R. confie à Calle que « dans la semaine qui a suivi la mort de sa mère [...] ses cheveux sont devenus blancs » (« L'homme au carnet. Martine [sic] R. », p. 11) ; Sylvie B. mentionne l'existence d'un dossier intitulé « Mes haines » où sont notés les griefs de Pierre et où se trouvent décrits ses ennemis (« L'homme au carnet. Sylvie B. », p. 14) ; Myriam V. parle de ses fantasmes : « Il aime les dames en bas résilles, avec des jarretelles » (« L'homme au carnet. Myriam V. », p. 10). En tout, grâce à la collaboration et la bonne volonté de ses amis, Calle arrive à dresser un portrait vraisemblable et assez nuancé de Pierre D.

⁷⁶⁹ Marina Van Zuylen, « Voyeuristic Monomania : Sophie Calle's Rituals », p. 189. Je traduis librement : « Reconstructing Pierre D.'s profile, sniffing out his personality, and finally tossing her discoveries onto the laps of millions of readers, endowed Calle's pieces with great power. Not only had she turned around the lives of countless people, but out of this chance encounter, she had made herself into the historian, the secretary, and impresario of this anonymous man's life ; she had, overnight, converted him into a celebrity and alleviated the famous boredom of French holidays. »

Qui plus est, selon la construction narrative du projet, « l'investigatrice » est tombée amoureuse de sa « cible ». D'ailleurs, le premier épisode du feuilleton le présage déjà : « Mon histoire avec [Pierre D.] vient de commencer⁷⁷⁰. »

La réplique que Baudry donne à « L'homme au carnet » est non seulement concise et efficace, mais elle est également pointue et d'une violence inattendue. En fait, en tête de l'article « Droit de réponse... » se trouve une photographie d'une femme nue, assise sur une chaise. Comme l'indique une note en bas du texte, le visage de la femme a été blanchi *par le soin des éditeurs du journal*, apparemment pour protéger sa pudeur (Figure 4.4). Pourtant, à l'aide d'un ton imbu d'un sarcasme extrême, le texte ne se tait pas sur le secret qu'il s'agit très bien de Sophie Calle :

Puisque Sophie Calle est photographe, j'aimerais commenter brièvement pour elle l'image que voici, que j'ai moi-même réussi à trouver rue des Martyres il y a quelques jours, et qui a été faite par Patrice B., photographe. Cette jeune femme nue qui sourit avec confiance, qui est-elle ? Respectons son anonymat. Mais il y a quelque chose que, pour les besoins de la démonstration, je ne respecte pas, et cela me choque moi-même : je n'ai pas demandé à cette femme l'autorisation de publier sa photo, qui est pourtant d'un caractère plutôt intime. Aurait-elle eu le même sourire confiant, la même aisance, si elle avait su qu'on la verrait à poil dans *Libé* ? Oui, je me choque moi-même, parce que je *faís violence* à quelqu'un⁷⁷¹.

⁷⁷⁰ Calle aligne, tout de suite, son entreprise détective sur une quête amoureuse. Lorsque Jacques O. lui fait voir une photo sur laquelle figure Pierre, tourné du dos, elle projette sur lui des sentiments impossibles : « C'est comme s'il savait que je n'étais pas encore prête à le voir de face » (« L'homme au carnet. Jacques O. », p. 10). Puisqu'elle ne peut pas s'approcher de lui directement, elle s'imisce dans son existence de façon symbolique. Elle s'assoit dans son fauteuil habituel chez Myriam, met sa main dans sa boîte à lettres pour constater que « le courrier s'entasse » (« L'homme au carnet. Anne E. », p. 12) et fait pèlerinage au cimetière dont les indications sont notées à la dernière page du carnet (« L'homme au carnet. Le cimetière de V. », p. 16). Ses gestes créent le sentiment d'une sorte de complicité attendue, espérée, imaginée, entre eux. Lors d'un tête-à-tête avec une jeune femme qui connaît à peine l'homme étudié, Calle se dépouille de son rôle de chercheuse pour se transformer carrément en informatrice-amoureuse : « Alors, c'est moi qui lui parle de Pierre. Qui lui dis ce que j'aime en lui » (« L'homme au carnet. Marie-France », p. 10). C'est ainsi qu'entre les lignes des entretiens dûment menés par l'artiste se trouvent les traces d'un amour naissant, d'un amour à sens unique.

⁷⁷¹ Pierre Baudry, *loc. cit.*, p. 10.

DROIT DE REPONSE A SOPHIE CALLE

Calle, calepin, calembredaines

Tout au long du mois d'août, mademoiselle Sophie Calle a fait paraître dans « Libération » un feuilleton, intitulé « L'homme au carnet ». Ayant, prétend-elle, trouvé un carnet d'adresses dans la rue des Martyrs, elle a interviewé sur son propriétaire les personnes dont les noms figuraient dans le calepin. Je ne connais pas Sophie Calle, mais le carnet en question est le mien, et je tiens à répondre à ce feuilleton, ce que je n'ai pas pu faire plus tôt : je viens de rentrer de Tromsø, au nord de la Norvège, où j'ai travaillé pendant tout l'été. Très loin de Paris, ce qui, semble-t-il, a bien arrangé Sophie Calle, et « Libération ».

Quelle réponse ? Pas à mes amis, qui pour la plupart ont émis sur moi des avis dont la gentillesse me touche. Mais au procédé lui-même, qui est celui d'une intrusion dans ma vie privée. Que, dans ces articles, je sois resté formellement anonyme, n'y change pas grand chose : j'y suis aisément reconnaissable, à preuve que tous les gens qui me connaissent



m'ont reconnu ; et il y a, dans ces textes, des détails de ma vie et de mes projets que j'aurais souhaité voir rester intimes. Quelque blessante que soit la situation, je crois inutile, voire ridicule, d'émettre des protestations et de me draper dans ma dignité. Alors, quoi ? Puisque Sophie Calle est photographe, j'aimerais commenter brièvement pour elle l'image que voici, que j'ai

moi-même réussi à trouver rue des Martyrs il y a quelques jours, et qui a été faite par Patrice B., photographe. Cette jeune femme nue qui sourit avec confiance, qui est-elle ? Respectons son anonymat. Mais il y a quelque chose que, pour les besoins de la démonstration, je ne respecte pas, et cela me choque moi-même : je n'ai pas demandé à cette femme l'autorisation de publier

sa photo, qui est pourtant d'un caractère plutôt intime. Aurait-elle eu le même sourire confiant, la même aisance, si elle avait su qu'on la verrait à poil dans « Libé » ? Oui, je me choque moi-même, parce que je fais violence à quelqu'un. A Tromsø, cet été, j'animais un atelier de « cinéma direct ». C'est-à-dire un type de cinéma documentaire dont un des

traits principaux est celui-ci : parier sur l'hypothèse que l'image que les gens ont d'eux-mêmes fait partie de leur réalité. Donc, ne pas leur voler leur image, mais compter avec le fait qu'ils ont quelque chose à dire, et que, ce quelque chose, la présence d'une caméra leur donne l'occasion de l'exprimer, de le montrer, par toutes leurs paroles et tous les gestes de leurs corps. Les personnes filmées, alors, ne sont plus les objets, les victimes, les proies d'une enquête, et de cinéma, plutôt que sur celle qui aurait pour modèles et principes la surveillance policière et l'espionnage. Je pense que les difficultés, mais aussi les enjeux réels, d'un travail artistique, commencent dès l'instant où l'artiste (ou l'écrivain, ou le journaliste) ne s'épuise plus, compulsivement, à être là le voyeur du monde qu'il entoure. Je ne suis pas « Pierre D. ». Mais je ne suis pas non plus Machin ou Truc. Donc je signe

Pierre BAUDRY

NDLR : Comme cela avait été le cas pour les photos publiées dans la série de Sophie Calle (Voir Libération du 1er août au 3 septembre 1983), le visage de cette photo a été « blanchi » par nos soins.

10 LIBERATION MERCREDI 28 SEPTEMBRE 1983

Pierre BAUDRY

« Droit de réponse à Sophie Calle », *Libération*, 28 septembre 1983

Figure 4.4

Au lieu de déclarer son amour pour l'artiste – comme l'ont peut-être espéré les lecteurs fidèles du feuilleton – Baudry, outré, expose Calle littéralement (et peut-être symboliquement). En publiant cette image compromettante-là, il se défend contre le « procédé »⁷⁷², à son avis injuste

⁷⁷² En effet, selon le mythe qui circule encore aujourd'hui autour du feuilleton « L'homme au carnet », c'est *par hasard* que Sophie Calle a trouvé un carnet d'adresses dans les rues de Paris en fin juin 1983, c'est *par naïveté* et *par curiosité* qu'elle a décidé de le photocopier en entier avant de le renvoyer à son propriétaire, c'est *grâce à son esprit romanesque de l'enquête* qu'elle s'est mise à appeler les gens qui s'y trouvaient nommés, à prendre rendez-vous avec eux pour leur poser des questions pointues à son sujet et finalement, c'est simplement *à la demande de Christian Caujolle* qu'elle a publié le tout dans l'un des quotidiens nationaux français les plus populaires. Il

et peu éthique, qui a permis à Calle de s'infiltrer dans son existence. Baudry semble s'être dit, « Pourquoi ne pas offrir au même public qui s'était éclaté l'été durant de la vie de Pierre D. une belle photo à contempler ? », comme si l'objectification publique et ironique d'une jeune femme-artiste constituait de justes et même de judicieuses représailles pour les méfaits de celle-ci. La riposte foudroyante et publique de Baudry entre sans doute dans la logique des réponses faciles et sexistes.

Le cinéaste clôt son texte en distinguant entre ce qu'il élève comme un travail artistique admirable – à savoir, le sien – où « les personnes filmées [...] ne sont plus les objets, les victimes, les *proies* d'une enquête » mais « ont quelque chose à dire⁷⁷³ », et la pratique violente « qui aurait pour modèles et principes la surveillance policière et l'espionnage⁷⁷⁴ » dont il a été la victime, soit celle de Calle. D'après lui, qui n'apprécie surtout pas le fait d'avoir été mêlé contre sa volonté à des intrigues irréflechies, Calle joue le rôle de « *voyeur* du monde qui l'entoure⁷⁷⁵ ». Évidemment, Pierre D. ne se rend pas compte du fait qu'en répondant ainsi il ne fait qu'enrichir le projet de celle qui, le dernier jour, l'a interpellé directement comme suit :

Pierre, je vous ai « suivi », « cherché », pendant plus d'un mois. Si je vous croisais dans une rue, je crois que je saurais vous reconnaître, mais je ne vous parlerais pas. J'ai rencontré vos amis, je les ai écoutés. Je n'ai plus besoin d'eux. Ce soir, je quitte Paris. J'aurais pu aller à Reims où vous êtes né ; retrouver votre école, votre maison. J'aurais pu tenter de vous rejoindre en Laponie, où vous travaillez. J'ai préféré prendre un billet de train pour Rome,

semble, également selon la légende, que le destin a tout de suite souri sur la réalisation de l'expérience artistique quelque peu malsaine de Calle puisque le propriétaire du carnet, surnommé par elle Pierre D., est parti trois mois tourner un film documentaire dans la ville norvégienne appelée « le Paris du Nord ». On ne peut que penser, quelle coïncidence !

⁷⁷³ Pierre Baudry, *loc. cit.*, p. 10.

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

où vous venez tous les ans en été. Où vous aimeriez vivre. J'emporte avec moi « Le mystère de la Grande Pyramide ». Au revoir, Pierre. Sophie⁷⁷⁶.

Par la façon faussement nonchalante dont Calle touche à tout ce qui lui est sacré – son enfance, son travail, ses désirs –, cette lettre est une provocation ouverte, un défi lancé de façon publique dans l'espoir de donner une suite – et quelle suite ! – à « L'homme au carnet ».

Sans aucun doute, Sophie Calle a le génie de concevoir des œuvres qui prédisent et qui accueillent à l'intérieur d'elles-mêmes chaque critique, chaque réponse, chaque interprétation. En fait, à peine dix jours après la dernière édition de « L'homme au carnet », une sélection des lettres envoyées à Calle et à Pierre D. au cours de l'été 1983 a été publiée dans la section « Courrier » de *Libération*. Parmi les critiques acerbes de l'éthique laxiste de Calle, parmi les clin d'œil condescendants dans le style de « “vous êtes capables d'autres enquêtes bien plus bandantes”⁷⁷⁷ » et entre les missives signées « Peter B. » pour rire, se trouve le texte suivant, posté de Reims, la ville natale de Pierre D. :

Madame, Il aura donc fallu que j'attende la fin de votre scandaleuse enquête pour me présenter, et rétablir enfin la vérité : Pierre D. c'est moi. Il est plus que temps en effet de mettre les choses au point. Croyez-vous vraiment que l'on puisse poursuivre impunément une personne libre et qui tient à l'anonymat le plus strict ? Croyez-vous que je n'étais pas au courant, dès le début, de vos agissements ? Croyez-vous enfin que je ne lisais pas, moi aussi, « *Libération* » ? J'aurais pu, bien sûr, m'en prendre à vous par les moyens légaux pour atteinte à la vie privée. Mais autant rester sur votre terrain ; que j'y trouve moi aussi mon compte. [...] Moi aussi, j'ai effectué quelques recherches ; moi aussi, j'ai pris mes petites notes ; moi aussi j'ai fait une série de photographies qui établissent avec certitude votre culpabilité. Alors, vous me croyez en Laponie ? Mais ma jolie, je n'ai jamais quitté la France [...]. Mais il y a plus. Ce carnet d'adresses que vous m'avez malencontreusement retourné, c'est à dessein que je l'avais jeté [...] ⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ Sophie Calle, « L'homme au carnet. Dernière journée », p. 17.

⁷⁷⁷ Christian Caujolle, « Le cas Calle », *Libération*, (13 septembre 1983), p. 33.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

Le lecteur-farceur déconstruit la pratique créatrice de Calle. Il assume sa rhétorique et lui propose un rendez-vous clandestin devant la cathédrale de Reims pour essayer de la vaincre à son propre jeu, de jouer au plus fin tout en « restant sur son terrain ». Ces lettres, jamais étudiées ni même mentionnées par la presse ou par la critique universitaire, sont révélatrices du succès populaire du feuilleton de Calle et témoignent de sa place prépondérante dans l’imaginaire contemporain français du moment.

Collaborations forcées

Les échos entre l’article de Pierre Baudry dans *Libération* et celui que Martial Raysse publiera dans *Le Monde* une vingtaine d’années plus tard sont incontestables. Les deux hommes prennent un ton à la fois moqueur, blessé et condescendant pour évoquer l’anonymat mensonger que Calle a employé contre eux. Ils tâchent tous les deux de se venger d’elle, mais ils s’assurent de le faire d’une façon, à leur avis, intelligente. Dans le but d’aiguiser leurs attaques, ils se justifient en usant d’une rhétorique centrée sur l’art. Cependant, en se manifestant publiquement contre l’artiste, les deux échouent à leur projet de discréditer ses méthodes créatrices. Tel l’auteur de la lettre parodique, ils finissent par situer leurs propres interventions très nettement à l’intérieur du cadre que Calle a érigé. Comme l’écrit Calle plus tard au sujet de la chamaille publique avec Pierre Baudry, « d’une certaine manière, il authentifi[ait] ainsi mon récit⁷⁷⁹ ». Le même pourrait être dit de Raysse.

Toujours est-il que Baudry triomphe de Raysse dans la mesure où son intervention produit un effet concret sur Calle : l’artiste s’est trouvée muselée juridiquement par le

⁷⁷⁹ Sophie Calle, « Le carnet d’adresses (Livre VI) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 19.

cinéaste. Plus précisément, pour composer le livret « Le carnet d'adresses (Livre VI) », l'un des sept projets dont se compose le coffret *Doubles-Jeux* (1998), elle a été contrainte à raconter au lieu de représenter l'histoire de son enquête sur Pierre D. Elle n'a pas pu simplement recueillir et republier les vingt-huit parutions de « L'homme au carnet » au complet. Dans le bref texte du *Carnet d'adresses*, elle fait allusion à ce qui ressemble autant à des ennuis juridiques qu'à des soucis d'édition :

Je ne l'ai jamais rencontré. Mes quelques tentatives sont restées vaines. Son ressentiment ne s'est pas éteint. Il me l'a fait savoir. En conséquence, et parce que « l'auteur garantit que son manuscrit ne contient rien qui puisse tomber sous le coup des lois relatives à la diffamation, l'atteinte aux bonnes mœurs... et garantit l'éditeur contre tout trouble, revendication ou éviction quelconques qui pourraient porter atteinte à la jouissance entière et libre de l'autorisation consentie* », il manque le corps de ce récit.

*Extrait d'un contrat des éditions Actes Sud⁷⁸⁰.

Ou bien Baudry ne voulait pas être immortalisé chez Actes Sud après l'avoir été dans *Libération* quinze ans plus tôt, ou bien l'éditeur a renouvelé sa prudence à la suite des controverses suscitées par le feuilleton⁷⁸¹. Vu la minceur du petit livret (une vingtaine de pages), il est évident que quand tout ce qui pourrait tomber sous l'égide de la diffamation est éliminé des œuvres de Calle, leur contenu est fort restreint.

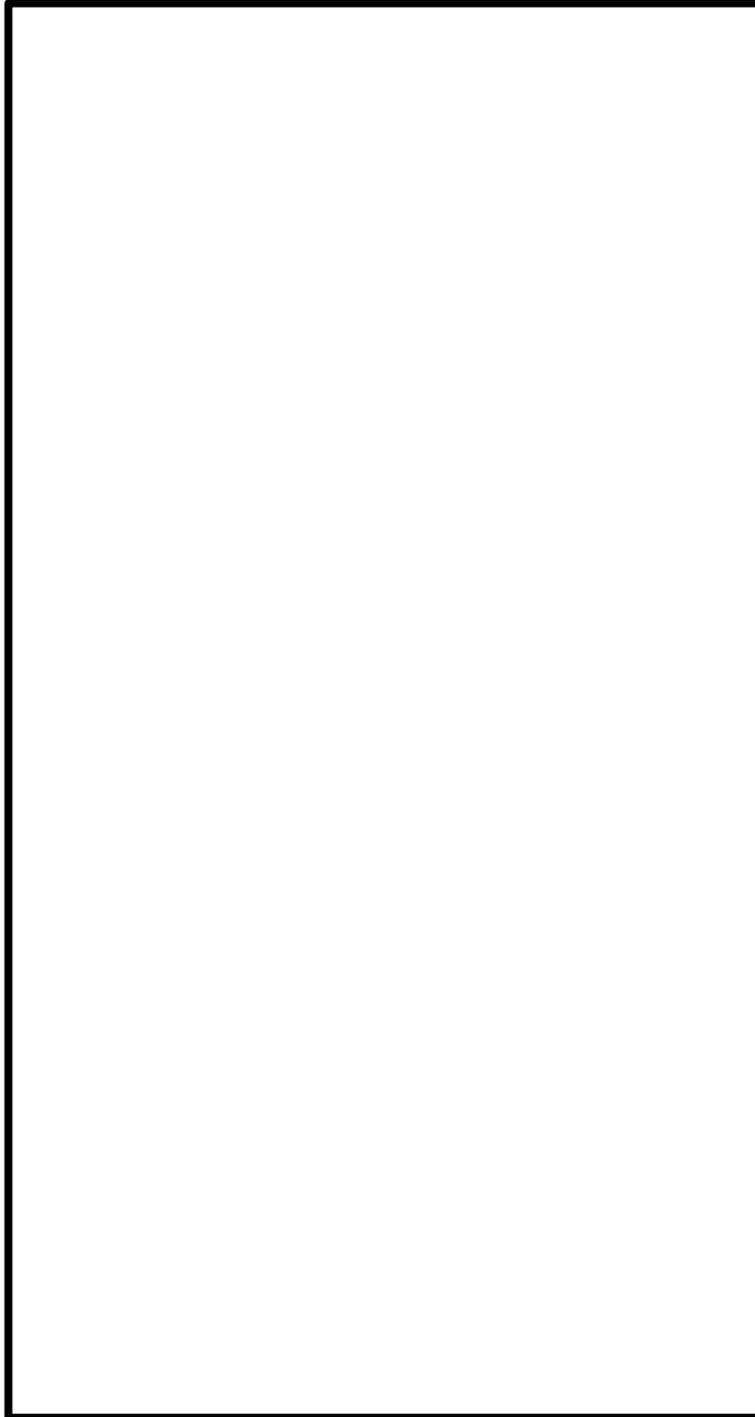
⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Calle elle-même aborde le sujet dans plusieurs entretiens, dont celui mené par Louise Neri : « Il y a eu une grande discussion car les journalistes voulaient savoir pourquoi, en tant qu'artiste, j'étais permise de faire ce qu'ils ne pouvaient pas faire pour le journal : faire intrusion dans la vie privée d'une personne. Beaucoup de gens aimaient bien [le projet « L'homme au carnet »] parce qu'ils pensaient que c'était une fiction, mais quand le mec a répondu et a donné son nom, prouvant qu'il existait véritablement, il est devenu évident que ce n'était pas une fiction et alors les mêmes personnes se sont mises à vraiment détester [le projet] à cause du scandale. Et alors les autres, qui ne l'ont pas aimé au départ car ils ne le croyaient pas assez dangereux, se sont mis à l'aimer. C'était un désordre total ! » (« Sophie's Choice », p. 153). Je traduis librement : « There was a huge discussion because the journalists wanted to know why, as an artist, I was allowed to do something in the newspaper that they were not allowed to do: intrude into someone's life. Many people liked it because they thought it was a fiction, but when the guy answered and gave his name, proving that he really existed, it became evident that it was not a fiction, and then same people started to really dislike it because of the outrage. Then others, who didn't like it initially because they thought it wasn't risky enough, started to like it. It was a complete mess ! »

Cela étant, la vraie étendue de l'influence de Baudry sur la production créative de l'artiste n'est pas facile à déterminer puisque Calle incorpore à l'intérieur de ses projets non seulement toutes les conséquences produites par ses œuvres mais aussi toutes les épreuves rencontrées lors de leur production. Même la page titre du « Carnet d'adresses », barrée à l'aide d'un trait rouge dramatique, porte la marque de cette façon de travailler : Calle laisse une trace visuelle de la censure qui lui était imposée (Figure. 4.5). Au fil des années, elle tâche d'élaborer une sorte d'aura de mystère autour de l'œuvre, faisant parfois allusion à la mécanique intérieure de l'affaire et vacillant, lorsque la question lui est posée, entre des réponses révélant ses stratégies créatrices et d'autres exprimant (ou feignant) le regret⁷⁸². L'exemple le plus frappant de la sorte de campagne promotionnelle que Calle entreprend pour contribuer à l'intérêt d'un projet auquel elle pense depuis une trentaine d'années mais qu'elle ne peut pas exploiter a lieu en 2009, c'est-à-dire quatre ans après le décès prématuré de Baudry. Discrètement, Calle fait paraître chez Gemini G.E.L. une édition limitée de reproductions lithographiques en anglais inspirées par « L'homme au carnet ». En même temps, lors d'un entretien avec Louise Néri pour la revue *Interview*, elle identifie cette œuvre de jeunesse-là comme la seule qu'elle ait jamais regrettée – tout en invoquant dans le même souffle son droit à la liberté de création :

⁷⁸² Par exemple, dans un entretien avec Bice Curiger en 1993, Calle donne un aperçu, malgré elle-même peut-être, des différentes postures qu'elle a assumées pour ajouter de l'intérêt au feuilleton. Premièrement, elle se construit en amoureuse fragile, avouant s'être perdue dans son idylle imaginaire avec Pierre D. : « Je suis tombée complètement amoureuse de lui, j'ai changé ma vie pour lui. » Ensuite, dans le même entretien, elle sape la portée de cet amour-là en faisant ressortir le caractère inventé de l'histoire, se transformant ainsi en stratège : « Dans ces situations, même si je souffre parce que l'homme m'a rejetée, je l'oublie plus facilement huit jours plus tard que j'aurais oublié une vraie histoire authentique » (Curiger, « Sophie Calle in Conversation », *Sophie Calle : The Reader*, p. 57.) Je traduis librement : « I completely fell in love with that man, I changed my life for him » et « In those situations, even if I'm in pain because that man rejected me, in the same way after eight days I forget him much more easily than I would have forgotten a real authentic story. »

En 2002, Calle semble se repentir d'avoir porté atteinte à la vie privée de Baudry, affirmant à Fabienne Raybaud qu'elle « ne veut pas en parler » pour ne pas « le blesser davantage » (Fabienne Raybaud, « Sophie Calle : les règles du "je" », *Le Figaro*, 30 mars 2002, p. 14).



Sophie CALLE
Le carnet d'adresses (Livre VI), 1998

Figure 4.5

« L'homme m'a demandé de ne jamais publier [l'œuvre] en France, alors je ne l'ai pas fait. Il a dit, "Quand je serai mort, tu peux faire ce que tu veux, mais pas maintenant." Il est mort, et maintenant je fais une édition chez Gemini G.E.L. en Amérique⁷⁸³. » En octobre 2012, Calle publie finalement *The Address Book*, une traduction en anglais du feuilleton entier, chez Siglio Press à Los Angeles, une ville quand même à des milliers et des milliers de kilomètres des lieux où toutes les intrigues se sont une fois jouées... Exclue du livre d'artiste de Calle et perdue peut-être à jamais dans les archives de *Libération*, est l'intervention légendaire de Baudry.

Il semble que les critiques ont décidé de respecter et de reproduire le mythe dynamisé par Calle plutôt que de creuser dans la documentation de l'affaire. Sans doute à cause du fait que les entrées du feuilleton en français sont consultables seulement à la Bibliothèque nationale de France, en format microfilm, à la côte MICR D-393, #63 et #64⁷⁸⁴, la plupart des articles portant sur les enquêtes artistiques effectuées par Calle décrivent le projet « L'homme au carnet » en passant, comme un point d'intrigue, un exemple flagrant de l'insolence de l'artiste. Quant à la réplique de Baudry, elle est mentionnée de façon imprécise et n'est presque jamais citée. Elle existe en tant qu'anecdote plutôt que comme un élément essentiel de l'œuvre. Jusqu'à maintenant, seule Anne Sauvageot s'y est attachée de façon investie, insistant dans son étude *Sophie Calle, l'art caméléon* (2007) que le jeu des « hasards » et de l'anonymat mis en scène autant par Baudry que par Calle n'est pas sans signification. Sauvageot envisage

⁷⁸³ Louise Neri, « Sophie's Choice », *Interview* (April 2009), p 97. Je traduis librement « The man asked me never to publish it in France, so I didn't. He said, "When I am dead, you can do what you want, but not now." He died and now I am doing it as an edition for Gemini G.E.L. in America. » À noter : cette phrase d'une nonchalance incriminante a été supprimée de la version de l'article publiée dans le recueil de la galerie Whitechapel.

⁷⁸⁴ Je ne sais pas si le feuilleton existe également en format microfilm dans une autre bibliothèque. Dans mes recherches à la Bibliothèque nationale de France, j'ai réussi à localiser toutes les entrées de « L'homme au carnet », le texte de Baudry – que je cite longuement dans la thèse – et la photo, le tout en format microfilm.

la possibilité que le scénario ait été monté par l'équipe de *Libération* en collaboration clandestine avec les deux dits amants⁷⁸⁵.

La fameuse photo de Calle nue n'a jamais été reproduite et les droits de reproduction sont quasi impossibles à obtenir. Comme me l'a affirmé Peggy Leboeuf, directrice à Perrotin, la galerie qui représente Calle à Paris, « On ne l'a pas mise [dans *The Address Book*] car on n'a pas les droits⁷⁸⁶. » Vincent Reniel, bibliothécaire au département de la reproduction à la BNF, a confirmé que « ce document n'est pas libre de droits »⁷⁸⁷ et Bénédicte Dumont, documentariste chez *Libération*, n'a pas pu trouver une solution : « *Libération* ne possède pas les droits des photos publiées dans les pages⁷⁸⁸. » Il reste donc à entrer en plein milieu des intrigues vieilles d'une trentaine d'années pour localiser « Patrice B. », le photographe de la rue des Martyres qui a apparemment procuré à Pierre Baudry l'image provocatrice en question...

À la lumière des investigations mi-policières mi-pédagogiques que doit poursuivre chaque chercheuse et chaque chercheur rigoureux et assidus se consacrant à l'étude de l'œuvre de Calle, il devient évident que l'artiste force non seulement les hommes concernés par ses projets mais aussi les critiques qui s'y penchent à devenir enquêteurs, suiveurs, détectives – bref, à refléter ses propres *modi operandi*. Il existe en fait un bon nombre d'articles de presse où, plutôt que de rapporter leurs conversations avec Calle, les journalistes rendent compte des

⁷⁸⁵ Anne Sauvageot résume l'affaire comme suit : « Pour punir l'artiste du viol de son intimité et du ridicule dans lequel elle l'a mis, il publie la photographie d'une Sophie Calle nue, cliché réalisé par un certain Patrice B., photographe, et déniché dans la même rue des Martyrs où fut trouvé *par hasard* le fameux carnet (le jeu de l'anonymat se poursuit...). La diatribe dans la lettre accompagnant le document est assez verte et rivalise de ruse... » (*Sophie Calle, l'art caméléon*, p. 91-92).

⁷⁸⁶ Courriel de Peggy Leboeuf, reçu le 22 avril 2013.

⁷⁸⁷ Courriel de Vincent Reniel, reçu le 22 mai 2013.

⁷⁸⁸ Courriel de Bénédicte Dumont, reçu le 22 avril 2013.

nombreux essais qu'ils ont dû tenter pour entrer en contact avec elle⁷⁸⁹. Ainsi se repète l'histoire callienne de téléphones manqués, de lapins posés, de filatures entamées. Vu les intrigues qui font partie intégrante du corpus callien, l'observation pertinente de Michael Archer citée au début du chapitre semble d'autant plus perspicace : « Il existe dans les œuvres de Calle une attente à peine réprimée, notamment, que les victimes devraient se sentir, en quelque sorte, reconnaissantes d'avoir été choisis par elle pour la mise en spectacle de leurs vies sur les murs d'une galerie ou entre les pages d'un livre⁷⁹⁰. » Tandis qu'Archer ferme les yeux sur la possibilité que lesdites victimes de Calle puissent vouloir être transformées en récit, qu'elles puissent désirer participer à ses projets, il met le doigt tout de même sur la nature très particulière du pouvoir créateur que l'artiste évasive maîtrise à perfection : chaque réaction à son projet est la bonne, pourvu qu'il y en ait une. Sophie Calle, l'épistolière, crée un système de coopération forcée. Elle sollicite ses lecteurs-spectateurs à répondre de façon publique aux lettres ouvertes qu'elle envoie, et ce faisant, les prend au piège, les force à donner à ses œuvres une vie exceptionnelle et trépidante à l'extérieur de leurs cadres.

⁷⁸⁹ Voir, par exemple, l'article « Lettre à Sophie Calle » de Magali Jauffret qui porte l'accroche suivante : « L'artiste n'était pas à Cahors, où le public l'attendait. Du moins y a-t-elle laissé des traces prégnantes. De quoi aiguïser encore davantage le désir de la rencontrer » (*L'Humanité*, 17 mai 1995, p. 26). À noter aussi l'article « Enquête sur Sophie Calle » de Michel Hubert Lépïcouché qui emprunte très explicitement la forme du journal-itinéraire de *Suite vénitienne*. Lépïcouché rend compte de ses tentatives de s'approcher de Calle lors d'un vernissage à Séville : les faits sont transcrits en caractères latins : l'heure, le lieu, le déroulement des événements (il achète un cahier, il appelle la galerie, etc.) et les passages *off the record* qui portent sur ses sentiments ou ses intuitions sont mis en italiques (*New Art International*, 8 (juin-juillet 1990), p. 78-80). Voir également l'article « Appointment with an Artwork » de Daisy Garnett qui s'entame ainsi : « Soumettre l'artiste française Sophie Calle à l'interview, n'est pas si différent que d'être transporté à l'intérieur de l'une de ses œuvres, dont certaines portent sur des gens – souvent les amants de l'artiste – qui disparaissent ; d'autres portent sur ses filatures des étrangers qu'elles croise. De même, pendant quelques semaines, j'ai suivi Calle par téléphone, laissant aux autres – mon éditeur, son éditeur – de petits comptes-rendus de mes progrès » (« Appointment with an Artwork », *The Telegraph*, 14 août, 2005, p. 5). Je traduis librement : « Interviewing the French artist Sophie Calle, or at least trying to, is a bit like being transported into one of her artworks, some of which are about people – often lovers – disappearing ; others are about her following strangers. Likewise, for a couple of weeks, I followed her around by telephone and left little reports of my progress with other people – my editor, her publisher – about how my tracking was going. »

⁷⁹⁰ Michael Archer, « At Face Value », p. 13.

Les amoureuses oubliées de la nouvelle avant-garde

J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité.

Marguerite DURAS, *L'amant*, 1984

La conception totalisante, *tout-ou-rien*, impossible de l'écriture que met en avant Marguerite Duras, une conception qui oppose curieusement l'universalité à la *publicité*, est utile dans la mesure où elle fait ressortir l'une des plus grandes épreuves auxquelles doit faire face chaque personne qui écrit : celle de trouver une forme propice à rendre compte d'une réalité, d'une idée, d'une pensée, d'une histoire spécifiques, sans promouvoir une vision trop restreinte, trop personnelle, trop aliénante du monde. D'après Duras, si l'écriture ne touche pas par sa généralité à la sensibilité profonde d'autrui, elle bascule vers les terrains de la pudeur, de la morale et, surtout, de l'autopromotion. Il ne suffit pas de porter une vérité à la connaissance du public, cette vérité doit être transformatrice, prophétique, libre et, surtout, « toutes choses confondues ».

Compte tenu de tout ce qui précède, il devient de plus en plus évident qu'Annie Ernaux et Sophie Calle se moquent de tels soucis. En fait, tout en misant sur l'expérience générale de

l'amoureuse, elles exploitent, chacune à sa manière, les possibles de la publicité. Quand Karin Schwerdtner pose une question à Ernaux sur le fait d'avoir montré pour la première fois des images de ses enfants et de ses petits-enfants dans *Écrire la vie* (2011), le volume Quarto qui lui est consacré, l'écrivaine impérieuse lui répond : « Oui. Je ne leur ai pas demandé la permission : je leur ai *dit*, c'est tout. Je n'ai pas sollicité leur avis. Jamais⁷⁹¹. » Dans le même entretien, Ernaux annonce une bonne nouvelle : son journal intime – qui contient « un certain nombre de méchancetés⁷⁹² » – sera publié au complet après sa mort. À quoi d'autre à part aux fins de la publicité peut servir cette annonce ? En révélant qu'un cadeau magnifique sera laissé aux chercheurs après sa mort, Ernaux pique l'intérêt de ceux et de celles qui attendent maintenant avec impatience son décès. Ainsi elle assure également que, le moment venu, la critique se disputera l'accès à ses archives, qu'elle foncera sur les pages raturées, tachées, *manuscrites* par la grande écrivaine afin d'y lire la justesse de ses propres analyses et pour y trouver la confirmation de ses plus brillantes hypothèses. Assurément, Ernaux met en place les procédures de sa propre canonisation.

Quant à Calle, elle produit des œuvres bien encadrées mais d'apparence ouvertes qui ne peuvent qu'accroître sa popularité, sa faveur. Comme l'explique l'écrivaine américaine Chris Kraus dans son article « Calle Art », Sophie Calle est irréprochable :

À part la colère lancée sur Calle par Pierre D. dans une lettre publiée par *Libé*, son travail suscite très peu de condamnation dans le monde artistique. Par son absence calculée, amusante, Calle est aussi mystérieuse que la Place Dauphine d'André Breton. *She is no smelly cunt*. Elle est parfaite⁷⁹³.

⁷⁹¹ Karin Schwerdtner, « Le “dur désir d'écrire” : entretien avec Annie Ernaux », p. 764.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 767.

⁷⁹³ Chris Kraus, « Calle Art », *Video Green*, New York, Los Angeles, Semiotext(e), 2004, p. 177. Je traduis librement : « Except for the anger vented on Calle by Pierre D. in a letter published in *Libé*, her work elicits very little condemnation in the art world. In her calculated, witty absence, Calle is as mysterious as Breton's Place Dauphine. She is no smelly cunt. She is flawless. »

Chaque nouvelle interprétation, chaque réaction, chaque analyse et chaque condamnation publique que Calle provoque enrichit ses œuvres, les rend plus complexes, plus conformes à l'esprit du temps. Sa pratique créatrice s'autoengendre, se perpétue et le mythe tenace qui circule autour d'elle ne cesse de prendre de l'ampleur et de l'intérêt.

En construisant leurs œuvres comme des pieuvres – dotées de tentacules gluantes qui s'emparent de tout, qui absorbent tout à l'intérieur d'elles-mêmes –, Sophie Calle et Annie Ernaux renversent le paradigme anti-hiérarchique par excellence de l'avant-garde, notamment celui qui édicte la dissolution de l'art dans la vie pure et simple. Pour l'artiste et l'écrivaine, l'art prime, au contraire, sur tout – sur l'amour, sur les soucis éthiques, sur les relations personnelles et professionnelles, sur la loi – quels que soient les risques ou le prix à payer. Le seul contrat auquel elles souscrivent toutes les deux est celui de la liberté de créer.

CONCLUSION

L'art en son principe n'est pas une activité innocente [...] et son exercice et sa promotion demandent un minimum d'attention à la déontologie.

Martial RAYSSE, « Secret de Polichinelle », 2003

La violence n'est pas définie par la loi.

Agnès TRICOIRE, « Les dangers du relativisme pour la liberté de l'art », 2009

Les 6 et 7 juin 2013, la galerie nationale du Jeu de Paume, lieu d'exposition de la photographie du XIX^e au XXI^e siècle à Paris, a reçu environ deux cents appels téléphoniques menaçants et insultants⁷⁹⁴. Le vendredi 14 juin, l'intimidation s'est concrétisée : alerte à la bombe, fermeture et évacuation de la galerie. Le dimanche qui suivait, des perturbateurs ont tenté de forcer leur entrée dans les salles d'exposition, et, le mardi d'après, une nouvelle alerte à la bombe a requis l'intervention continue de la police⁷⁹⁵. Marta Gili, la directrice de la galerie, quant à elle, était victime de harcèlement. Elle s'est vite trouvée contrainte à déposer une plainte contre les menaces de mort dont elle était la malheureuse destinataire. Le photographe Amaury da Cunha, sur le terrain pour *Le Monde*, a décrit avec dramatisme le centre des arts sous la surveillance : « Il y a des images qui ne passent pas. Difficile de ne pas remarquer le camion de police et l'agent aux aguets devant le Jeu de Paume⁷⁹⁶ ».

La source des contestations violentes ? La série photographique *Death* qui faisait partie de l'exposition *Phantom Home [Foyer fantôme]* de la photographe documentaire palestinienne

⁷⁹⁴ Gilles Renault cite à ce sujet Anne Racine, directrice de la communication au Jeu de Paume, dans son article « Ahlam Shibli, photographe visée », (*Libération*, 19 juin 2013, p. 25).

⁷⁹⁵ Claire Guillot, « Les "martyrs" d'Ahlam Shibli créent une polémique », *Le Monde*, 20 juin 2013, p. 12.

⁷⁹⁶ Amaury da Cunha, « "Martyrs" surexposés », *Le Monde*, 6 juillet 2013, p. ARH8.

Ahlam Shibli, inaugurée au Jeu de Paume le 28 mai précédent⁷⁹⁷. Étant donné que le harcèlement, l'intimidation, l'intrusion et le fait de proférer des menaces de mort ou de faire des appels à la bombe constituent des offenses punies par la loi, des *crimes* au sens strict du terme, les événements au Jeu de Paume soulèvent très concrètement la question épineuse que pose cette thèse, notamment celle de la violence de la création, celle du rapport glissant, toujours à nuancer, toujours à préciser, entre l'art, la loi et la vie.

Il n'est pas surprenant que *Death* – le « corps du délit⁷⁹⁸ » du corpus shiblien d'après la philosophe Marie-José Mondzain – ait suscité de la controverse ou qu'elle ait donné lieu au débat : certaines des images de la série représentent les mausolées familiaux d'hommes et de femmes qui, comme le précise Shibli dans un texte d'introduction, se sont « bardés d'explosifs qu'ils ont mis à feu pour assassiner des Israéliens⁷⁹⁹ ». Impossible de rester insensible face à un tirage chromogénique d'une jeune femme, plumeau à la main, en train d'épousseter le portrait de son frère décédé, un « martyr⁸⁰⁰ » palestinien d'après la légende écrite par l'artiste (et non pas un « kamikaze [...] endoctriné⁸⁰¹ » comme aurait préféré qu'on

⁷⁹⁷ Pour réaliser les six séries thématiques traitant de la perte du foyer dont se composait l'exposition, Shibli a pénétré et a photographié des espaces intimes et/ou domestiques choisis, électrisés par le souvenir, dont une grange dans la Corrèze (*Trauma*, Corrèze, France, 2008-2009), un orphelinat polonais (*Dom Dziecka. The house starves when you are away*, Pologne, 2008) et des boîtes de nuit LGBT à Zurich (*Eastern LGBT*, International, 2004/2006), captant à l'aide de son œil de documentariste des tranches prégnantes de l'histoire récente. Elle présente aussi la série *Death* (2011-2012), conçue à l'occasion de l'exposition au Jeu de Paume, qui « montre les efforts de la société palestinienne pour préserver la présence de ceux qui ont perdu la vie en combattant l'occupant » (« Dossier de presse : Ahlam Shibli », *Jeu de Paume*, p. 6). Les photos de Shibli, insufflées d'une conscience politique et sociale indéniable, se veulent neutres, mais, à cause de leur contenu paradoxalement étrange et familier, elles prennent une ampleur universelle et touchent aux grands thèmes de la guerre, de l'enfance déracinée, de la mort, du manque ou de l'injustice.

⁷⁹⁸ Marie-José Mondzain, « Liberté pour l'art au Jeu de Paume », *Le Monde*, 22 juin 2013, p. 16.

⁷⁹⁹ Ahlam Shibli, « Texte de présentation de la série *Death* », *Jeu de Paume, Petit Journal*, 104 (28 mai-1^{er} septembre 2013), p. 6.

⁸⁰⁰ Ahlam Shibli, « Légende de la photo “Sans titre (*Death* n° 32), Palestine, 2011-2012” », *loc. cit.*, p. 6.

⁸⁰¹ Dans son article « “Martyrs” surexposés », Amaury da Cunha cite un courriel datant du 5 juin 2013, envoyé par le président du Crif Roger Cukierman à Aurélie Filippetti, la ministre de la Culture et de la Communication, dans lequel Cukierman accuse Ahlam Shibli de faire « l'apologie du terrorisme » et lui reproche d'employer le

le désigne le Crif, le Conseil représentatif des institutions juives de France), qui, lui, tient une mitrailleuse (Figure 5.1).

Que cette série de photographies-là ait, cependant, suscité les menaces les plus mortelles, qu'elle ait donné lieu à des appels à la censure autant de la part des néo-sionistes états-unisiens que des organismes de bienfaisance ou des organisations confessionnelles comme le Crif⁸⁰², et, plus que toute autre chose, qu'elle ait forcé le Jeu de Paume à se distancier des implications politiques du travail de l'artiste en placardant la notice suivante à l'entrée du musée :

Afin d'éviter tout malentendu, le Jeu de Paume souhaite préciser que, dans la série « Death », l'artiste Ahlam Shibli présente un travail sur des images qui ne constitue ni de la propagande ni une apologie du terrorisme. Comme l'artiste l'explique elle-même, « je ne suis pas une militante. Mon travail est de montrer, pas de dénoncer ni de juger ». « Death » explore la manière dont les Palestiniens disparus – « martyrs » selon les termes repris par Ahlam Shibli – sont représentés dans les espaces publics et privés (affiches et graffitis dans les rues, inscriptions sur les tombes, autels et souvenirs dans les foyers [...]) et retrouvent ainsi une présence dans leur communauté⁸⁰³.

soulèvent des questions sérieuses sur le rôle de l'institution (et même de l'État) dans l'exposition et l'encadrement des œuvres d'art.

mot « martyr » sans guillemets pour désigner les auteurs d'une opération martyre. Le Crif a plus tard émis un communiqué condamnant les menaces de mort.

⁸⁰² Voir les articles « Menaces de mort au Jeu de Paume » de Claire Moulène et « Ahlam Shibli, photographe visée » de Gilles Renault.

⁸⁰³ Affiche photographiée et téléchargée par le journal *Rue89* (Appendice D). Voir l'article « L'expo photo sur la Palestine que les pro-israéliens veulent censurer » de Pierre Haski.



Ahlam SHIBLI
 Sans titre (*Death n° 4*), Palestine, 2011-2012

Figure 5.1

La neutralité supposée du travail de Shibli sert ostensiblement ici d'alibi, permettant à la galerie nationale comme à la documentariste de se protéger des « mauvaises interprétations⁸⁰⁴ » qui risquaient d'être faites des séries photographiques à l'affiche.

⁸⁰⁴ Le 14 juin 2013, en réponse au courriel de Roger Cukierman, président du Crif, le ministère de la Culture et de la Communication de France a publié un communiqué soulignant l'importance du principe de la liberté d'expression tout en rendant responsable la direction de Jeu de Paume d'avoir mal contextualisé les séries photographiques d'Ahlam Shibli. Le ministère a constaté que la « neutralité revendiquée, [pourrait], en elle-même choquer et donner lieu à de mauvaises interprétations puisqu'elle n'explique pas le contexte des photographies qui n'est pas seulement celui de la perte mais qui est aussi celui du terrorisme » (« Communiqué du ministère de la Culture et de la Communication sur l'exposition d'Ahlam Shibli présenté au Jeu de Paume », *Ministère de la Culture et de la Communication*, 14 juin 2013, < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>

Afin de répondre aux critiques tout en soutenant la liberté d'expression « coûte que coûte⁸⁰⁵ », le Jeu de Paume a co-organisé avec l'Observatoire de la liberté de création, un volet de la ligue française des droits de l'homme, une table-ronde au sujet de la liberté de l'art qui s'est tenue à l'École nationale supérieure des Beaux-arts à Paris, le mercredi 26 juin 2013. Comme l'a expliqué Gili à Claire Bommelaer quelques jours avant le débat, le but de l'événement était de permettre à tous les intéressés de « s'exprimer de manière démocratique⁸⁰⁶ » sur la polémique, une approche bien institutionnelle à la résolution des conflits : régler la dispute par des arguments formulés avec élégance au lieu de la faire exploser à l'aide d'une bombe.

Amaury da Cunha, qui s'est encore une fois rendu sur les lieux des contestations pour *Le Monde*, rapporte certains des propos échangés le soir de la table-ronde, dont la réaction énergique de Valérie Jouve, lauréate du Prix Niépce 2013, qui réclamait le droit de chaque créatrice d'aborder des sujets difficiles, et ce, de façon subjective : « Je pense que les artistes n'ont aucun devoir de neutralité. Ils sont là pour fouiller là où ça fait mal, et ils n'ont pas à

Espace-Presse/Communiqués-de-presse/Communiqué-du-ministère-de-la-Culture-et-de-la-Communication-sur-l'exposition-d-Ahlam-Shibli-présentée-au-Jeu-de-Paume >, consulté le 22 octobre 2013).

Le 24 juin 2013, Agnès Tricoire, fondatrice de l'Observatoire de la liberté de création (OLC), a donné un ton passionné au débat en adressant une lettre ouverte de la part de l'OLC à Aurélie Filippetti, lettre faisant appel à la loi démocratique qui permet au public de voir et de juger des œuvres d'art en sécurité : « Face aux violences qui se multiplient, entre alertes à la bombe qui obligent le Jeu de Paume à fermer, menaces de mort et mails d'injures qui pleuvent sur le personnel du Centre d'art et sa directrice, nous vous demandons, Madame la Ministre, de faire face à l'urgence et de maintenir l'ordre républicain. Celui qui permet à chacun de voir et de se faire sa propre opinion » (« Lettre ouverte adressée à Aurélie Filippetti, par l'Observatoire de la liberté de création, au sujet de l'exposition d'Ahlam Shibli », *Ligue des droits de l'homme*, 24 juin 2013, < <http://www.ldh-france.org/Lettre-ouverte-adressee-a-Aurelie.html> >, consulté le 22 octobre 2013).

⁸⁰⁵ Quand Claire Bommelaer lui a demandé si l'exposition d'Ahlam Shibli risquait d'être fermée, Marta Gili lui a répondu ainsi : « L'exposition "Foyer fantôme" a été montrée à Barcelone, sans que personne n'y trouve à redire. Je sais que chaque pays a son histoire et ses tabous, et que certains sujets peuvent être sensibles à un moment donné. Mais il y a une chose que je refuse absolument, c'est la censure. Je suis espagnole, née sous le régime de Franco, je sais ce que ce mot veut dire. Je veux soutenir la liberté d'expression coûte que coûte » (« Marta Gili : "Je refuserai toujours la censure" au Jeu de Paume », *lefigaro.fr*, 23 juin 2013, < <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/06/23/03015-20130623ARTFIG00215-marta-gili-je-refuserai-toujours-la-censure-au-jeu-de-paume.php> >, consulté le 22 octobre 2013).

⁸⁰⁶ Marta Gili citée par Claire Bommelaer, *loc. cit.*

anticiper sur ce que leurs œuvres vont susciter⁸⁰⁷ », et celle de François Cheval, directeur du Musée Niépce, qui a souligné l'importance de ne pas céder à l'intimidation : « Exposer, c'est s'exposer. L'exposition doit miser sur l'intelligence du spectateur qui découvre des parcelles de réalité, loin des stéréotypes⁸⁰⁸. » Qu'il l'ait voulu ainsi ou non, les paroles de Cheval accordent une double signification au verbe « s'exposer » – soit, se mettre en péril, s'exposer au risque, à la critique, mais aussi se dévoiler, exposer son mandat, sa position idéologique en tant qu'institution –, ce qui sous-entend que le devoir d'un lieu d'art est de soutenir l'artiste qui y présente ses œuvres (plutôt, j'ajoute, que de minimiser la portée et les significations d'une exposition donnée à l'aide d'un discours d'objectivité). Cela dit, d'après da Cunha, Marie-José Mondzain a mis en perspective la polémique interminable sur les dangers de la représentation et les risques de l'exposition en proférant la vérité laconique suivante : « Il faut dire qu'une image n'a jamais tué personne⁸⁰⁹ ».

Kiss the Past Hello ? Le retour à la morale.

Le débat dans les cercles artistiques et littéraires francophones sur la censure et les limites éthiques ou morales de l'art a été lancé et relancé avec éclat plusieurs fois depuis que j'ai commencé la rédaction de cette thèse à la fin de l'année 2010⁸¹⁰. Curieusement, c'est Larry Clark, le réalisateur de *Kids* (1995) – ce film sur l'adolescence, le sexe et le SIDA

⁸⁰⁷ Amaury da Cunha, « “Martyrs” surexposés », *Le Monde*, 6 juillet 2013, p. ARH8.

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ En fait, la table-ronde du Jeu de Paume n'est pas le premier événement sur le sujet qui se soit tenu à Paris dans les dernières années : les 25 et 28 novembre 2011, la Bibliothèque publique de l'information du Centre Pompidou a présenté un colloque intitulé « Éditeurs, les lois du métier : mœurs, économie, politique » qui a rassemblé certaines des mêmes personnes, notamment Agnès Tricoire, et qui s'est intéressé à certaines des mêmes questions.

tourné à New York qui a choqué les jeunes de ma génération – qui est l’auteur de la plus spectaculaire des provocations auxquelles j’ai pu assister. Du 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011, la Ville de Paris a présenté l’exposition controversée *Kiss the Past Hello* au Musée d’art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), la première rétrospective en France des œuvres du photographe et cinéaste américain. Ce ne sont toutefois pas les photos de Clark, crues, provocatrices, représentant des adolescents de Tulsa, Oklahoma, de New York et de Los Angeles se baignant dans la drogue et le sexe, qui ont fait scandale. C’est le contrôle qu’a exercé la Mairie de Paris – en limitant uniquement aux majeurs l’accès à *Kiss the Past Hello* – qui a créé une foire médiatique : pour la première fois à Paris, peut-être même en France, une exposition a été interdite aux moins de 18 ans, à ceux sans doute les plus touchés par l’œuvre de l’artiste en question.

La censure contestée de Larry Clark a fait couler beaucoup d’encre cet automne-là. Le 7 octobre 2010, en signe de solidarité et de soutien à l’artiste, *Libération* a illustré d’une photo explicite de Clark – sur laquelle deux adolescents nus allongés sur un canapé s’embrassent et se caressent érotiquement – la Une de l’édition qui portait aussi la manchette calomniatrice en rouge « Larry Clark censuré », sous-titrée « Interdit aux moins de 18 ans » (Figure 5.2). Le journal s’est ainsi emparé de la même liberté dont s’était privée la Mairie. Plus tard, le même jour, la Mairie de Paris a émis un communiqué de presse signé par Bertrand Delanoë, maire de Paris, invoquant l’article 227-24 du code pénal français (concernant les atteintes aux mineurs et à la famille) pour justifier sa décision pensée inattendue et pudibonde tout en rejetant les accusations de *Libération* :

Dans les faits, parler de censure de l'œuvre de Larry Clark relève d'un renversement stupéfiant de la vérité [...]. Faisant le choix de préserver pour la première fois l'entière liberté de Larry Clark, la Ville en assume la conséquence en interdisant l'accès des mineurs à cette exposition, appliquant en cela les termes du code Pénal [...]. Si nous pouvons chacun avoir nos convictions personnelles et citoyennes sur l'évolution de regard de la société sur la sexualité, la Mairie de Paris n'est pas au-dessus des lois⁸¹¹.

Au lieu de prendre au sérieux les remarques du Maire, *Libération* a renchéri d'autant plus vivement sur la situation. Le journal a non seulement accusé la Mairie de « s'abri[ter] derrière le code pénal⁸¹² », mais a également mis à l'épreuve les termes précis de la loi citée par Delanoë en publiant dans son édition du 8 octobre 2010 des photos encore plus « choquantes » et aussi *criminelles* – selon la rhétorique de la Ville de Paris – que celle qui a orné la Une le jour précédent (Figure 5.3). Tirées des séries *Tulsa* (1971) et *PunkPicasso* (1980), les photos de Clark rendues publiques par *Libération* représentaient des jeunes aux corps pré-pubères en train de forniquer et de se piquer à l'héroïne dans un appartement sale. Il est intéressant de noter que la Mairie de Paris et *Libération* agissaient tous les deux au nom de la liberté de création. De toute évidence, il leur était impossible de s'entendre sur les définitions de la censure et de la liberté.

Il s'en est alors suivi un raz-de-marée de réponses outragées. Dans son article « Larry Clark, le risque de l'art, le pari du libre choix assumé », Magali Jauffret a soutenu que le geste de la Mairie portait atteinte non seulement aux adolescents, « préservés » prétendument des œuvres dans lesquelles ils figuraient pourtant de manière prédominante, mais qu'il touchait aussi à l'intégrité de l'art en tant que moyen d'expression légitime et valorisé.

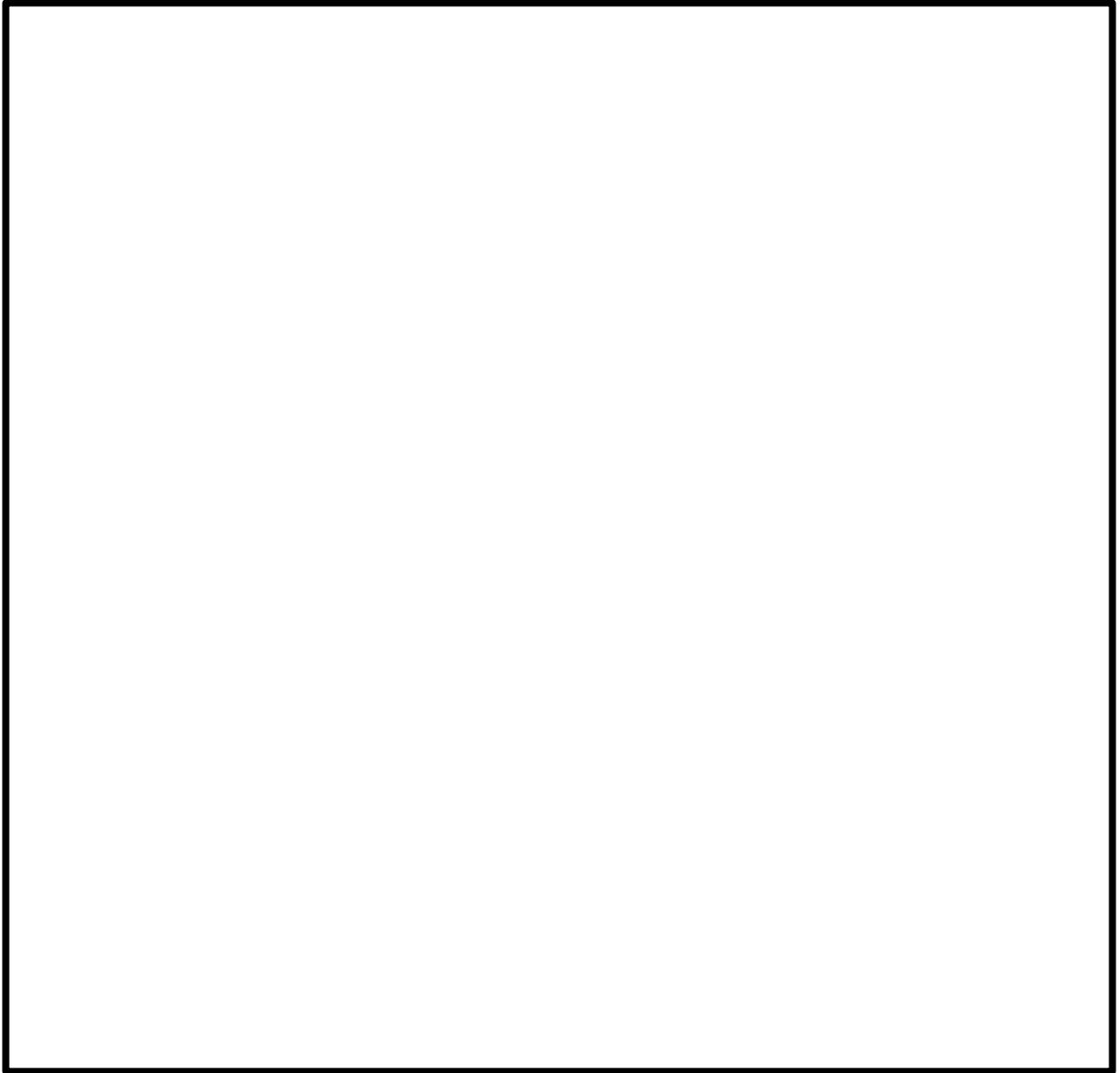
⁸¹¹ Bertrand Delanoë, « Au sujet de l'exposition Larry Clark », *Mairie de Paris*, 7 octobre 2010, < http://www.paris.fr/politiques/Portal.lut?page_id=8447&document_type_id=7&document_id=91299&portlet_id=19708 >, consulté le 23 octobre 2013.

⁸¹² Gérard Lefort, « Larry Clark, la polémique enfle », *Libération*, 8 octobre 2010, p. 26.



LIBÉRATION
« Larry Clark censuré », 7 octobre 2010

Figure 5.2



LIBÉRATION
« Larry Clark, la polémique enfle », 8 octobre 2010

Figure 5.3

« Et l'exposition [...] traitée à l'égal de la pornographie, n'en sort-elle pas dégradée ?⁸¹³ » a-t-elle demandé. Emmanuel Pierrat, l'avocat des conservatrices de l'exposition *Présumés innocents* traînées au tribunal de Bordeaux en 2001 pour pornographie et pédophilie⁸¹⁴, a confirmé le soupçon de Jauffret en avertissant contre le « mauvais signal de jurisprudence⁸¹⁵ » que donnait la Mairie de Paris aux autres lieux contemporains de création (musées et galeries d'art, théâtres, maisons d'édition, etc.) par son choix controversé. Toutefois, c'est Stéphanie Moisson, l'une des conservatrices représentées par Pierrat, qui a le mieux saisi les enjeux de la situation grâce, probablement, à ses propres expériences pénibles. Dans son article « "Larry Clark", vers une interdiction au "public" », Moisson, dont la perception du monde artistique est plutôt sombre, a déploré les « dispositifs préventifs » dont se servent les musées aujourd'hui pour protéger le spectateur des dangers supposés de l'art⁸¹⁶. En décrivant la condition du spectateur contemporain de l'art comme tiraillé entre « la consommation spectaculaire et le fantasme de sa [propre] victimisation⁸¹⁷ », Moisson a marqué le début d'une ère d'auto-musèlement :

⁸¹³ Magali Jauffret, « Larry Clark, le risque de l'art, le pari du libre choix assumé », *L'Humanité.fr*, 9 octobre 2010, < http://www.humanite.fr/08_10_2010-larry-clark-le-risque-de-l-art-le-pari-du-libre-choix-assume-455386 >, consulté le 23 octobre 2013.

⁸¹⁴ En 2001, les commissaires de l'exposition *Présumés innocents* (2000) Stéphanie Moisson et Marie-Laure Bernadac et le directeur du Centre des arts plastiques de Bordeaux Henry-Claude Cousseau ont été portés au tribunal de Bordeaux pour pédophilie et pornographie par l'association catholique de protection de l'enfance La Mouette. Ce n'est qu'au mois de mars 2011, c'est-à-dire dix ans après le début des démarches juridiques, que s'est close l'affaire : la cour de cassation de Bordeaux a déclaré un non-lieu.

⁸¹⁵ Cité par Clarisse Fabre dans son article « M. Delanoë refuse de prendre "un risque pénal incontesté" », *Le Monde*, 4 octobre 2010, p. 19.

⁸¹⁶ Moisson situe le cas Larry Clark dans un contexte plus large de censure en France. Elle note que depuis le début de l'affaire dans laquelle elle a été embrouillée, elle n'a cessé « d'être régulièrement "consultée" dans [s]on domaine, à titre d'expertise, afin d'aider à fixer les limites de la dangerosité d'une œuvre et des risques de poursuite judiciaire » (« "Larry Clark", vers une interdiction au "public" », *Le Monde.fr*, 25 septembre 2010, < http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/09/24/larry-clark-vers-une-interdiction-au-public_1415390_3232.html >, consulté le 23 octobre 2013). Moisson avoue qu'à cause de la plainte portée contre elle-même et ses collègues par La Mouette, elle s'est « retrouvée à devoir interdire aux mineurs l'accès aux photos de David Hamilton (dans la Biennale de Lyon en 2007) », des images « diffusées jusque-là en grand nombre dans les carteries et grandes surfaces ».

⁸¹⁷ Stéphanie Moisson, *loc. cit.*

Face à cette dérive sécuritaire, qui s'accompagne d'une judiciarisation grandissante, le « public » tant convoité, démembré arbitrairement en catégories sociales et tranches d'âges, appréhende les territoires de l'art dans ce climat de suspicion, éduqué à se garantir des conséquences traumatiques d'une expérience de l'art qui serait non désirée, non protégée⁸¹⁸.

Les remarques de Moisdon servent de contrepoint parlant au cas plus récent du scandale au Jeu de Paume, où c'est précisément le manque de contextualisation dont témoignait l'exposition d'Ahlam Shibli que la ministre de la Culture a reproché à Marta Gili.

Peu importe la nature ou la quantité des mesures préventives diverses mises en place pour circonscrire le « danger » des œuvres d'art tout en assurant la liberté démocratique de la création, les musées restent exposés à la condamnation : les organisateurs de *Kiss the Past Hello* ont dû, eux aussi, défendre leur exposition du référé suspensif demandé par une association se souciant des droits de l'homme, à savoir l'Alliance générale contre le racisme et pour le respect de l'identité française et chrétienne (Agrif)⁸¹⁹. Malgré toute la fanfare, ou même peut-être grâce à elle, l'exposition de Larry Clark a connu un succès immense⁸²⁰ (voir l'appendice E). Quant aux alertes à la bombe et aux menaces de mort au Jeu de Paume, elles n'ont pas amené une augmentation de la fréquentation de l'exposition d'Ahlam Shibli ; au contraire, il est possible de constater une baisse d'à peu près 600 visiteurs par semaine par rapport aux expositions qui se sont tenues dans le même espace l'été précédent⁸²¹.

⁸¹⁸ *Ibid.*

⁸¹⁹ Voir à ce sujet l'article « EN BREF » de Valérie Duponchelle.

⁸²⁰ Laurence Bardury, conservateur au département des archives du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, m'a transmis les données sur la fréquentation des expositions au MAMVP entre 2008 et 2011 dans un courriel datant du 31 octobre 2013. Il a expliqué les données, que j'ai rassemblées dans le tableau I (Annexe I), ainsi : « J'ai naturellement choisi des éléments comparables pour que vous puissiez avoir une meilleure approche de ces chiffres. Toutes ces manifestations ont eu lieu au niveau 6 du musée, dans le département de l'arc (art, recherche, création). »

⁸²¹ Muriel Dilé, secrétaire générale du Jeu de Paume, m'a transmis l'information suivante concernant la fréquentation de la galerie pendant l'été 2013 dans un courriel datant du 24 octobre 2013 : « Les expositions Lorna Simpson/Ahlam Shibli : *Foyer Fantôme/Une exposition - Un évènement* ont eu lieu au Jeu de Paume du 28 mai au 01 septembre 2013 et ont compté 41 906 visiteurs ». Ces données-là donnent une moyenne de 2 993

Dans son *Petit traité de la liberté de création* (2011), Agnès Tricoire, avocate à la cour de Paris, spécialiste de la propriété intellectuelle et fondatrice de l'Observatoire de la liberté de création, avance que l'année 2000 constitue en quelque sorte une année charnière du « retour à l'ordre moral⁸²² » en France. L'avocate cite comme preuve de ce constat la multiplication des poursuites et des procédures correctionnelles intentées contre les artistes, les écrivains et les commissaires d'exposition français – tels que Mathieu Lindon (pour *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, 1998), les organisateurs de *Présumés innocents* (2000), Michel Houellebecq (pour *Plateforme*, 2001) et Philippe Besson (pour *L'enfant d'octobre*, 2006) – depuis le début du nouveau millénaire, et conclut que, « toutes les idées ne sont pas permises, seules celles qui ont un effet direct et positif le sont⁸²³ ». D'après Tricoire, lorsqu'une œuvre transgresse la norme ou les valeurs communes, la question se complique d'un point de vue juridique, et, de plus en plus souvent, les juges finissent par mettre sur le même plan la réalité et la représentation :

Alors que tout le mouvement de la modernité s'est attaché à fonder la spécificité de l'art et de ses productions, autonomes, non assujettis aux normes morales, politiques et religieuses, le droit, qu'il soit français, européen ou américain, traite les œuvres comme si elles étaient du simple discours, ou, pire, comme si la représentation des faits équivalait aux faits eux-mêmes⁸²⁴.

visiteurs/semaine. J'ai comparé ce chiffre comme suit aux données qui se trouvent dans les archives en ligne du Jeu de Paume : les expositions Eva Besnyö/Laurent Grasso : *1910-2003, l'image sensible/ Uraniborg* ont eu lieu du 22 mai au 23 septembre 2012 et ont compté 68 718 visiteurs, ce qui donne une moyenne de 3 617 visiteurs/semaine ; le bilan 2011 est incomplet et le bilan 2010 n'a pas été numérisé.

⁸²² Agnès Tricoire, *Petit traité de la liberté de création*, Paris, Éditions La Découverte, 2011, p. 8.

⁸²³ *Ibid.*, p. 11.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 8. Dans son article « Les dangers du relativisme pour la liberté de l'art », Agnès Tricoire précise que le problème auquel doivent s'affronter les créateurs accusés et les juges qui doivent trancher sur leurs affaires est celui de l'interprétation : « Juger une œuvre selon ce qu'on croit en comprendre, selon les idées qu'elle défend, revient à la juger moralement, politiquement, en prenant le risque évident de se tromper. Ce n'est d'ailleurs pas seulement un risque, c'est une certitude. Un jugement de droit qui interprète une œuvre se trompe par définition, puisqu'il rend un ce qui devrait rester multiple. Il transforme un jugement de goût, qui devrait se proposer à l'universel, en jugement qui impose » (*Sur l'interdit*, sous la direction de Pierre-Yves Soucy, Bruxelles, Lettre volée, coll. « Étrangère », 2009, p. 142-143).

Le tribunal doit alors débattre, comme c'était le cas dans le procès intenté contre Houellebecq, sur la possibilité ou non d'inciter à la haine d'un groupe de personnes par un roman, par des commentaires irréfléchis prononcés lors de sa promotion⁸²⁵. La cour de cassation est forcée d'évaluer si est diffamatoire ou non le procédé qui permet à l'écrivain de fiction d'usurper la langue d'une personnalité politique ou de la victime d'un crime dans le but de profiter directement de cette même usurpation par la publication (comme cela a été reproché à Lindon et à Besson, respectivement). L'œuvre d'art et son créateur sont arrachés à leur transcendance, à leur intemporalité, à leurs rêves de finitude esthétique ou conceptuelle, pour se confronter difficilement aux conséquences du moment présent.

Alors que chaque procès qui met en cause un créateur (ou une créatrice) donné conduit à un débat tout particulier, le problème que pose la judiciarisation de l'art est très clairement aujourd'hui celui, d'un côté, de la défense de l'autonomie de l'art et, de l'autre, d'une sorte de prise de conscience aiguë de l'influence concrète, même *monétaire* de l'art sur la vie, de sa véritable *force* dans le réel. Le contenu pornographique, raciste, pédophile ou obscène d'une œuvre artistique ou littéraire semble poser moins de problèmes que les dispositifs dont on se sert ou dont on abuse lors de sa distribution et de sa promotion.

⁸²⁵ Dans un entretien mené par Didier Sénécal en 2001, Michel Houellebecq a laissé échapper avec désinvolture le constat suivant : « Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! », ce qui lui a valu une tournée au tribunal (« Entretien : Michel Houellebecq », *Lire*, 1^{er} septembre 2001. < http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html >, consulté le 2 septembre 2013). À la suite de la publication de ces commentaires, l'écrivain a très rapidement été entraîné devant le tribunal correctionnel de Paris par la Ligue islamique mondiale, la Ligue des droits de l'homme, la Société des habous et lieux saints de l'islam, l'Association rituelle de la grande mosquée de Lyon et la Fédération nationale des musulmans de France qui l'accusaient de violence contre les musulmans, d'injure raciale, d'incitation à la haine et de discrimination. Un an plus tard, Houellebecq s'est vu relaxé des accusations portées contre lui (voir l'article « Houellebecq est blanchi », *Le Devoir*, 23 octobre 2002, p. B9).

« Je conçois qu'il faille faire attention aux autres »

Dans un entretien inédit sur les risques de l'écriture mené à Paris en juin 2013 par Karin Schwerdtner, Camille Laurens constate que depuis le procès intenté contre elle il y a dix ans, un procès qu'elle a gagné, « la situation s'est beaucoup aggravée⁸²⁶ ». Laurens, qui a déjà réfléchi sur l'autocensure dans son article « (Se) dire et (s')interdire » publié en 2007⁸²⁷, soutient que notre époque est régie par « une logique de procès, de judiciarisation qui va durer⁸²⁸ ». Alors qu'elle est parmi les écrivains qui revendiquent le plus ouvertement la liberté de créer et pour qui le souci de vérité l'emporte toujours sur toute autre considération, Laurens admet qu'elle « conço[i]t qu'il faille faire attention aux autres⁸²⁹ » et ajoute que « le mots

⁸²⁶ Karin Schwerdtner, « Au (beau) risque du retour. Entretien avec Camille Laurens », à paraître dans une collection d'entretiens intitulée provisoirement (*Réflexions*) *autour du risque*, p. 7. Le procès évoqué par Camille Laurens est vraisemblablement celui intenté contre elle en 2003 par son mari Yves Mézières pour l'avoir nommé dans *L'amour, roman* (2004). Voir l'article « Ils se sont reconnus dans un roman » de Delphine Peras. Je tiens à remercier Karin Schwerdtner qui m'a autorisée à consulter et à citer son texte avant publication.

⁸²⁷ Dans son article « (Se) dire et (s')interdire », Camille Laurens va jusqu'à déplorer les limites de « l'excuse de vérité » juridique dont elle s'est naïvement servie pour publier le récit *Philippe* (1995) tout en préservant les lieux et les noms propres (*Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 223). Alors qu'on lui a assuré que le fait d'avoir vécu un événement traumatique comme la mort de son fils lui donnait la liberté de décrire cet événement-là librement, elle a pu constater que, « dans la pratique, les choses sont un peu différentes » (p. 223). Puisque le médecin incriminé par son texte a intenté un procès contre elle, l'accusant d'avoir voulu briser sa carrière, Laurens a été obligée de se censurer pour assurer l'intimité de l'autre. C'était, pour elle, l'ultime des humiliations : « À cet endroit de ma vie, une énorme pression s'exerce pour que je me taise, et c'est cette pression que l'auteur d'autofiction doit affronter » (p. 223).

⁸²⁸ Karin Schwerdtner, *loc. cit.*, p. 7. À ce sujet voir aussi l'article « Romancer la vie des gens, où est la limite ? » de Marine Landrot. Landrot cite Benoît Kerjean, directeur du service juridique au Seuil, qui s'exprime au sujet de l'effet sur les maisons d'édition de la « judiciarisation » de l'art évoquée par Tricoire et Laurens : « J'ai le sentiment qu'on tente de plus en plus d'encadrer la liberté de création. On est en train de condamner un genre littéraire ancien : la fiction inspirée des faits divers. Les directions juridiques sont désormais sollicitées pour relire des œuvres qui, de par leur nature, n'ont pas à être appréciées au regard d'un risque quelconque. » Plus loin, Kerjean ajoute que « la loi qui régit la liberté d'expression en littérature est la même que celle qui régit la liberté de la presse. Pour se défendre contre une action en diffamation, un auteur de fiction doit apporter la preuve de ce qu'il avance. Or, la véracité est antinomique avec la notion même de fiction. Je fais mes relectures juridiques avec des règles inadaptées, qui me contraignent à proposer de recadrer le travail d'un auteur en ayant un raisonnement empreint de réalité. C'est un exercice d'équilibriste qui frôle parfois l'absurdité ».

⁸²⁹ *Ibid.*

peuvent tuer⁸³⁰ ». Transparaît de l'entretien le malaise de l'écrivaine. Laurens semble mal dans sa position de créatrice d'œuvres à inspiration autobiographique. En même temps qu'elle regrette que le public et la presse doutent de l'éthique des écrivains d'autofiction, qu'ils les croient prêts à se venger ou qu'ils les pensent pleins de ressentiment⁸³¹, elle avoue être frustrée de ne pas pouvoir *tout* révéler dans ses textes : « Il y a des choses que je voudrais dire [écrire] à propos des autres, mais en même temps, il ne faut pas “tuer” avec les mots. Si la censure s'exerce, c'est là-dessus, c'est dans le questionnement sur la limite quant à ce que je dis des autres, sans qu'ils en soient trop blessés, malheureux⁸³². » Par sa franchise, Laurens dévoile malgré elle-même que ses soucis sont parfois, peut-être, de nature plus pratique qu'éthique ou émotionnelle. Est-ce vraiment la peur de blesser l'autre qui freine son élan créateur, ou bien est-ce la peur de la sanction qui dresse une limite étanche à ses horizons créateurs ?

Le genre de l'autofiction tout particulièrement, mais aussi plus généralement toutes les formes littéraires qui prennent comme point de départ de la création la vie de leur auteur, ne cessent, dernièrement, de susciter des textes critiques aux titres qui soulignent le caractère hasardeux de cette écriture. Pour ne citer que quelques analyses, on compte les articles « Les

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Laurens est frustrée par l'opinion ferme et plutôt négative qui s'est façonnée dernièrement dans la sphère culturelle au sujet des écrivains d'œuvres à inspiration autobiographique : « Pourquoi est-ce que l'écrivain n'aurait pas une éthique comme tout le monde ? On a l'impression que, pour le grand public, et même pour la presse, l'écrivain d'autofiction est celui qui a du ressentiment, qui veut se venger... Je ne sais pas pourquoi on ne fait pas confiance à une éthique littéraire, pourquoi l'écrivain n'a pas droit à cette confiance-là ? » (*Ibid.*). Les remarques de Laurens, fondées sur l'expérience, renvoient sans doute indirectement aussi à la querelle qui s'est jouée en 2007 entre elle-même et Marie Darrieussecq. Dans un article publié dans *La Revue littéraire*, Laurens a accusé Darrieussecq, une consœur de sa maison d'édition P.O.L., d'avoir commis le « plagiat psychique » du récit de la mort de son fils en publiant le roman *Tom est mort* (« Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, 32 (automne 2007), p. 4). Pour avoir osé se défendre, Laurens s'est rapidement retrouvée sans éditeur, traitée de traîtresse ou bien de démesurée par le public. En 2010, Laurens et Darrieussecq ont toutes les deux profité directement de leur querelle publique, Laurens en en rendant compte dans *Romance nerveuse*, Darrieussecq, en consacrant un essai littéraire au titre bien choisi, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*.

⁸³² Karin Schwerdtner, « Au (beau) risque du retour. Entretien avec Camille Laurens », p. 7-8.

succès contestés de l'autofiction » (2010) de Fabienne Dumontet, « Angot, PPDA, Stockett : les personnages de roman se rebiffent » (2011) de Myriam Chapdelou-Riou, « La vie n'est pas un roman » (2013) de Julie Huon, « L'intime face à la justice » (2013) d'Annie Chemin, « Jusqu'où ira l'autofiction ? » (2013) de Chloé Delaume et les ouvrages *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction* (2010) de Marie Darrieussecq et *(Réflexions) autour du risque* de Karin Schwerdtner (à paraître). Même l'étude la plus récente d'Annie Richard intitulée *L'autofiction et les femmes : un chemin vers l'altruisme ?* (2013) pointe vers la sorte de perte que doit souffrir celle ou celui qui se trouve emmêlé dans les intrigues nébuleuses de l'écriture de soi.

Alors qu'au tournant du millénaire la tendance en études littéraires était d'évaluer les risques que courait *l'écrivaine* des œuvres à inspiration autobiographique en s'exposant, en révélant ses secrets les plus intimes, aujourd'hui la question est à interroger dans ses rapports plus larges, notamment, en ce qui concerne les dangers interpersonnels, les risques financiers ou les effets sur la carrière auxquels doivent s'affronter celles et ceux qui s'adonnent à l'écriture de soi. C'est en partie ce que fait Catherine Cusset dans ses articles « L'écriture de soi : un projet moraliste » (2007) et « The Limits of Autofiction » (2012), qui s'attaquent de front à l'aspect moral (ou immoral) du fait de mêler art et vie. Dans le premier des deux textes cités, la romancière rend compte des conséquences spectaculaires produites sur autrui par certaines œuvres littéraires, dont le *Livre brisé* (1989) de Serge Doubrovsky. Toutefois, impliquée comme elle l'est dans la même forme d'écriture⁸³³, Cusset ne peut pas se garder d'émettre des jugements sur les gestes qu'elle semble croire douteux du « père » de

⁸³³ Cusset a publié plusieurs récits qui s'inspirent directement de sa vie personnelle, dont *Jouir* (1999), *La haine de la famille* (2001) et *Confessions d'une radine* (2003).

l'autofiction. Usant d'un ton qui frôle l'ironie, elle laisse entendre que Doubrovsky a tranché en faveur du mauvais côté de la dichotomie morale en publiant son texte :

On se rappelle Bernard Pivot demandant à Serge Doubrovsky sur le plateau d'Apostrophes, après la publication du *Livre Brisé* : « Alors, on se sent comment quand on a tué sa femme ? » S'il s'agissait d'un suicide comme Doubrovsky lui-même en émettait l'hypothèse, avait-il été provoqué par la lecture des chapitres qu'il avait envoyés de New York à sa femme restée seule à Paris à cause d'un problème de visa, et où il révélait tout de ses beuveries ? Avait-elle été dévastée par ce miroir écrit qu'il dressait face à elle ? L'avait-il tuée en ce sens ? Doubrovsky était le premier à exprimer sa culpabilité, tout en réitérant que la Littérature n'était pas subordonnée à la Morale et que la fin – le bon livre – justifiait les moyens – la trahison de l'autre livré au public⁸³⁴.

Cinq ans plus tard, Cusset revient au cas de Doubrovsky et se corrige. Elle fait carrément l'apologie de l'autofiction : « L'écrivain de l'autofiction n'est pas un assassin. Il ne peut pas se confronter aux effets de ses œuvres parce qu'il ne les a pas prévus. Il n'a pas mesuré d'avance le pouvoir de ses mots. C'est pour ça qu'il tombe dans la mauvaise conscience, le déni, la mauvaise foi⁸³⁵ ». Comme Laurens, Cusset emploie le vocabulaire du meurtre pour mesurer le pouvoir d'un texte et, comme Laurens, elle déculpabilise l'écrivain de l'autofiction en invoquant ses bonnes intentions : il ne veut surtout pas faire *trop mal* à ceux et à celles qu'il évoque dans ses écrits. Il reste à noter que quand Cusset se prononce spécifiquement sur le sort des *écrivaines* de l'autofiction, c'est pour souligner qu'elles finissent à peu près toutes par divorcer de leurs maris⁸³⁶. « C'est peut-être le prix qu'il faut payer⁸³⁷ », constate-t-elle.

⁸³⁴ Catherine Cusset, « L'écriture de soi : un projet moraliste », *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 197.

⁸³⁵ Catherine Cusset, « The Limits of Autofiction », communication prononcée au colloque « Autofiction : Literature in France Today » qui s'est tenu à la New York University les 19-21 avril 2012, p. 13, < <http://www.catherinesusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf> >, consulté le 25 octobre 2013. Je traduis librement : « The writer of autofiction is not an assassin. He can't face the effect of his work because he didn't plan it. He didn't measure ahead the power of his own words. This is why he falls into bad consciousness, denial and bad faith. »

⁸³⁶ Catherine Cusset, *loc. cit.*, p. 9.

L'idée de délimiter ou de décompter la quantité de « mal » que peut faire agir un texte littéraire est aujourd'hui devenue autant un exercice pragmatique ou économique nécessitant l'intervention de la loi qu'une affaire promotionnelle mettant en marche la machine publicitaire. Le risque d'une condamnation au tribunal vaut-elle la notoriété que pourrait gagner l'écrivaine d'une œuvre que l'on dénonce, d'une œuvre que l'on veut arrêter, censurer, retirer *à tout prix* du marché ? Pierre Jourde est bref sur le sujet : « Certains auteurs et éditeurs cherchent le scandale qui rapporte⁸³⁸. » En fait, il devient de plus en plus évident que lorsqu'on réfléchit actuellement au « prix qu'il faut payer » pour faire paraître son autofiction, il ne s'agit presque plus du tout d'évaluer son coût symbolique (si l'on peut compter le suicide ou le malheur d'une personne réelle parmi les effets néfastes ou même inévitables de la publication).

Étant donné les scandales éblouissants qui se sont joués sur la scène littéraire et artistique française depuis le début de la rédaction de cette thèse, comme aussi les milliers d'euros versés cette année par certaines écrivaines, certains écrivains et leurs maisons d'édition respectives aux victimes déclarées de leurs textes à inspiration autobiographique, il est évident que l'argent et la loi font plus que jamais partie du processus créateur contemporain. Il faut « faire attention aux autres », comme le dit Camille Laurens, certes. Mais c'est moins pour protéger ces autres-là de la violence de l'écriture – qui, elle, est non définie par la loi (comme nous le rappelle Agnès Tricoire en exergue) – que pour *se protéger* soi-même de la condamnation, qu'elle soit juridique ou populaire.

⁸³⁷ *Ibid.* Je traduis librement : « Maybe this is the price to pay for writing. »

⁸³⁸ Pierre Jourde, « Scandale, censure et procès dans le champs littéraire français et contemporain », *Quel scandale !*, sous la direction de Marie Dollé, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2006, p. 169. D'après Jourde, les écrivains se servent stratégiquement du scandale aujourd'hui pour se légitimer en tant que créateurs. Ils instrumentalisent l'idée du scandale à des fins promotionnelles. Jourde note que l'idée d'une œuvre controversée devient caduque quand toute œuvre est « controversée » pour se vendre.

L'art au péril de la loi. Qui paye ?

Au sujet des querelles littéraires, il convient de mentionner, sans se perdre dans les détails, deux affaires juridiques très différentes – l'affaire Angot-Bidoit⁸³⁹ et l'affaire Iacub-Strauss-Kahn⁸⁴⁰ – qui ont été débattues publiquement en 2013, mêlant vérité, fiction, célébrité, politique et intrigue aux discours sur les limites de la liberté de créer. Dans les deux cas, le tribunal de Paris a condamné les écrivaines et leurs éditeurs à dédommager les plaignants « au titre du préjudice moral⁸⁴¹ ». Les deux cas ont vu s'opposer la liberté de création et le respect de la vie privée – deux principes régis soit par la Constitution française, le code civil français ou la Convention européenne des droits de l'homme – et, dans les deux cas, la loi a penché en faveur du second. Au mal causé à Élise Bidoit, mère de famille, par Christine Angot et son éditeur Flammarion au moyen du roman *Les petits* (2011) a été accordé une valeur de 40 000 euros ; celui qu'ont causé Marcela Iacub, Stock et *Le Nouvel Observateur* à Dominique Strauss-Kahn, l'ancien directeur de FMI, au moyen du texte *Belle et Bête* (2013) en valait

⁸³⁹ Élise Bidoit s'est reconnue dans le personnage d'Hélène qui joue un rôle central dans le roman *Les petits* (2011) de Christine Angot. Dans un entretien intitulé « Comment Christine Angot a détruit la vie d'Élise B. » publié le 10 février 2011 dans *Le Nouvel Observateur*, Bidoit décrit s'être sentie diffamée, attaquée par Angot pour les raisons suivantes : Bidoit est l'ex-compagne du compagnon actuel de Christine Angot (Charly Clovis) avec qui elle a eu quatre enfants. Un weekend sur deux, Christine Angot assure, avec Clovis, la garde de ces enfants-là, soit la garde des fameux *petits*. Qui plus est, Angot a *déjà* transformé en littérature le rapport Bidoit-Clovis-Angot dans son roman *Le marché des amants* (2008). Angot a *déjà* versé des dédommagements à Bidoit. *Les petits* constitue donc, en quelque sorte, une seconde attaque à la vie privée de Bidoit. Un autre détail à noter : Angot a connu Clovis par l'intermédiaire de son amant précédent, Doc Gynéco, un chanteur et producteur français de rap, la relation qu'elle décrit dans *Le marché des amants*.

⁸⁴⁰ Marcela Iacub a publié *Belle et Bête* (2013), un récit sur la liaison de huit mois qu'elle a vécue en 2012 avec Dominique Strauss-Kahn. Dans son texte, Iacub élabore une théorie sur la cochonnerie sublime de l'homme en question. En 2012, Iacub a fait paraître chez Fayard *Une société de violeurs ?*, un essai dans lequel elle défend Dominique Strauss-Kahn contre l'accusation pour agression sexuelle, tentative de viol et séquestration intentée contre lui par Nafissatou Diallo, une femme de ménage new-yorkaise en 2011. La presse et les avocats de DSK ont reproché à Iacub d'avoir écrit le premier livre (*Une société de violeurs ?*) afin de pouvoir écrire le second (*Belle et Bête*). Voir les articles « La charge de DSK contre un livre "méprisable" » de Marie-Amélie Lombard-Latune et « DSK se dit "horrifié" » de Jean-Noël Cuénod.

⁸⁴¹ Anne Chemin, « L'intime face à la justice », *Le Monde*, 20 juillet 2013, p. ARH5.

75 000⁸⁴². En plus de la somme versée à DSK, la juge des référés a ordonné l’insertion d’un encart dans chaque exemplaire du livre de Iacub sur lequel est nommé le délit de l’écrivaine et le supplice de la victime. Le texte éclaircissant les lecteurs sur la situation se lit comme suit (Figure 5.4) :

CONDAMNATION À LA DEMANDE DE DOMINIQUE STRAUSS-KAHN

Par ordonnance du 26 février 2013, le juge des référés du tribunal de grande instance de PARIS a ordonné l’insertion, dans chaque exemplaire de l’ouvrage de Marcela IACUB intitulé « Belle et Bête », du présent encart informant le lecteur de ce que le livre porte atteinte à la vie privée de Dominique STRAUSS-KAHN.

Marcela IACUB
Belle et Bête, 2013

Figure 5.4

Aucune ordonnance de la sorte n’a été émise dans le cas Angot-Bidoit.

⁸⁴² Le *Nouvel Observateur* a été condamné à payer 25 000€ en dédommagements à DSK pour avoir publié des extraits du texte de Iacub dans ses pages.

Même si les deux affaires se sont résolues à la faveur des plaignants, il est difficile de les concevoir comme de vraies victoires. Tout d’abord, on ne peut aucunement poser des questions sur l’identité des dites victimes. En portant plainte contre les écrivaines, elles se sont toutes les deux identifiées de façon encore plus publique que ne les identifiaient déjà les textes contestés. Le nom de Dominique Strauss-Kahn, jamais cité par Iacub, se trouve maintenant blasonné de façon presque artistique, voire assez comique, sur les premières pages du récit *Belle et Bête*. Et, comme l’a reproché l’avocat d’Angot à Élise Bidoit, en se manifestant dans la presse française pour dénoncer Christine Angot, en n’y laissant aucun mystère, Bidoit s’est elle-même transformée, peut-être pour toujours puisque la mémoire d’Internet est sans fin, en l’Hélène angotienne⁸⁴³.

Qui plus est, les deux affaires judiciaires devenues événements publics ont suscité la sorte de polémique dont personne ne s’échappe indemne. On a mis en question les éditeurs – pourquoi ont-ils publié une telle littérature *trash* ? On s’est beaucoup acharné sur les écrivaines – quels droits avaient-elles de faire publier *ça* ? De « piller » la vie de l’autre au profit d’une œuvre d’art ? Les journaux se sont reprochés les uns aux autres leur rôle parfois schizophrène, d’autres fois sensationnaliste dans le reportage sur ces affaires. Sont également tombés sous le verdict Bidoit et Strauss-Kahn, entraînés dans les annales de la littérature sans l’avoir demandé. On croyait la première en quête de reconnaissance publique. « Que revendique vraiment Élise Bidoit ? Le respect de sa vie privée ou le droit à la célébrité, via son personnage supposé ?⁸⁴⁴ » s’est interrogée Marie-Claude Martin dans un éditorial publié dans

⁸⁴³ Georges Kiejman, l’avocat de Christine Angot a soutenu que « si le roman s’est venue à 20 000 exemplaires, le *Nouvel Observateur*, lui, est lu par 400 000 personnes » (David Caviglioli, « Le procès de Christine Angot comme si vous étiez le juge », *Le Nouvel Observateur*, 31 mars 2013, < <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130329.OBS6237/le-proces-de-christine-angot-comme-si-vous-etiez-le-juge.html> >, consulté le 25 octobre 2013).

⁸⁴⁴ Marie-Claude Martin, « Christine Angot, le tribunal de l’autofiction », *Le Temps*, 30 mars 2013, p. 22.

le journal suisse *Le Temps*. Quant au deuxième, on s'est attaqué à sa personne en le dépeignant comme la victime de la justice revendicatrice du *karma*. À la Une du *Soir*, non sans ironie, on se réjouissait de voir Dominique Strauss-Kahn souffrir enfin des conséquences de sa vie de séducteur incorrigible : « DSK au tribunal, en victime cette fois⁸⁴⁵. »

Ce n'est pas tout. Les fils des deux affaires Angot-Bidoit et Iacub-Strauss-Kahn se sont croisés lors d'un échange médiatique particulièrement révélateur qui a transformé le théâtre et le tribunal de l'autofiction⁸⁴⁶, pour reprendre les formulations de Marie-Claude Martin, en rixe ou pagaille rhétorique⁸⁴⁷. Le 21 février 2013, le chroniqueur littéraire Philippe Lançon a publié dans *Libération* un beau texte de réflexion sur la vérité en fiction contemporaine où il a inscrit *Belle et Bête* dans la lignée des « puissants⁸⁴⁸ » tels Michel Houellebecq, Régis Jauffret, Virginie Despentes et, entre autres, Christine Angot, qui s'expriment à l'aide d'une « littérature expérimentale, violente⁸⁴⁹ ». Le 25 février suivant, dans un article enflammé intitulé « Non, non, non, et non » publié dans *Le Monde*, Christine Angot a répondu à Lançon. En fait, outrée par la comparaison de Lançon qu'elle jugeait sans fondement (puisqu'Angot croit « donner une forme même à ce qui est vide dans la tête, sans rien substituer à ce vide⁸⁵⁰ » alors qu'à son avis Iacub « ne voit que les formules que son expérience lui a livrées⁸⁵¹ »),

⁸⁴⁵ Joëlle Meskens, « DSK au tribunal, en victime cette fois », *Le Soir*, 26 février 2013, p. 9.

⁸⁴⁶ Marie-Claude Martin, *loc. cit.*, p. 22.

⁸⁴⁷ Voir l'article « C'est une affaire de viol. La littérature est-elle l'affaire de tous ? La querelle entre Iacub et Angot entourant l'affaire DSK » d'Eftihia Mihelakis, à paraître prochainement dans *Spirale*. Je tiens à remercier Eftihia Mihelakis de m'avoir donné accès à ce texte encore inédit.

⁸⁴⁸ Philippe Lançon, « La vérité si elle ment », *Libération*, 21 février 2013. < http://www.liberation.fr/livres/2013/02/21/la-verite-si-elle-ment_883655 >, consulté le 25 octobre 2013.

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ Christine Angot, « Non, non, non, et non », *Le Monde*, 25 février 2013, p. 15.

⁸⁵¹ *Ibid.*

Angot a annihilé le projet créateur naissant de Marcela Iacub et a insulté, comme suit, tous les défenseurs de ce projet-là :

Vous me dégoûtez, et pourtant vous n'êtes pas vieux, vous n'êtes pas moches, vous n'êtes pas machistes, vous n'êtes pas vulgaires, vous n'êtes pas insensibles, vous n'êtes pas mesquins, vous n'êtes pas égoïstes, vous n'êtes pas brutaux et vous avez de la culture⁸⁵².

Deux jours plus tard, Lançon a renchéri « Oui, oui, oui, et oui », démentant systématiquement toutes les accusations qu'il avait pu dégager du « fouillis de contradictions et de vanité⁸⁵³ » qu'était pour lui l'article d'Angot. Tout en décrivant « [l]'écriture d'intimidation⁸⁵⁴ » d'Angot (mais avant de se permettre l'attaque la plus facile au mérite artistique de l'écrivaine – soit, celle de lui reprocher de « brandi[r] l'inceste dont elle fut victime comme preuve de littérature⁸⁵⁵ »), Lançon a énoncé la sentence suivante : « Christine Angot ne supporte pas d'être comparée à Marcela Iacub [...]. C'est sa réaction d'auteur, elle est sans importance : sur son œuvre une fois publiée, l'écrivain n'a ni le premier ni le dernier mot⁸⁵⁶. »

La remarque presque banale de Lançon prend une ampleur inconcevable, inattendue à la lumière des contestations dont ont fait l'objet toutes les œuvres, les expositions, les commissaires et les créateurs mentionnés plus haut. En ressuscitant en 2013 la notion, vieille de 46 ans, de la mort de l'auteur et, dans le même souffle, en mettant à mort très concrètement l'auteure en question, sa personne, Lançon exemplifie le paradoxe des conditions contemporaines de création : la créatrice et le créateur contemporains, dépossédés de leurs œuvres, à qui on interdit de les défendre, doivent quand même les défendre au tribunal,

⁸⁵² *Ibid.*

⁸⁵³ Philippe Lançon, « Oui, oui, oui, et oui », *Libération*, 27 février, 2013. p. 20.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ *Ibid.* « Il y a, hélas, beaucoup de victimes d'incestes : cela n'en fait pas des écrivains », Philippe Lançon a-t-il précisé.

doivent quand même souffrir les conséquences de les avoir créées. C'est eux, finalement, qui payent.

Le déclin supposé du roman français. Les chiens de garde aboient

L'écrivain Richard Millet, ancien éditeur chez Gallimard, chanteur du requiem du roman français et témoin indigné de ce qu'il considère comme la « paupérisation » de la langue française⁸⁵⁷, est aussi l'auteur de l'œuvre sans doute la plus controversée de ces dernières années, soit le texte universellement condamné *Langue fantôme suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*, paru chez Pierre-Guillaume de Roux lors de la rentrée littéraire de l'automne 2012. Le pamphlet de Millet trouve de la beauté littéraire dans le geste meurtrier du terroriste norvégien de l'extrême-droite Anders Behring Breivik, qui, le 22 juillet 2011, a assassiné soixante-dix-sept personnes au cours de deux attaques séparées, dont soixante-neuf adolescents, membres de la ligue des jeunes du parti travailliste de Norvège⁸⁵⁸. Dans les premières lignes de son *Éloge littéraire* du terroriste, Millet précise qu'il « n'approuve pas les

⁸⁵⁷ Richard Millet attribue la « paupérisation » de la langue française à la crise identitaire en France suscitée par l'immigration extra-européenne (« Langue fantôme. Essai sur la paupérisation de la littérature », *Langue fantôme suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 49).

⁸⁵⁸ Le 22 juillet 2011, Breivik a provoqué l'explosion d'une bombe dans le quartier gouvernemental de la ville d'Oslo laquelle a tué huit personnes. Ensuite, travesti en policier, Breivik s'est rendu à l'île Utoya où, en une heure, il a tué par balle soixante-neuf personnes dont la plupart étaient des adolescents. Après ces deux massacres, les autorités ont découvert un manifeste publié par Breivik sur Internet avant les attaques. Intitulé *2083 – Une Déclaration d'indépendance européenne* et signé Andrew Berwick, le manifeste dénonce les marxistes culturels et la politique norvégienne du multiculturalisme. Lors de son procès en 2012, Breivik a refusé la défense de la folie qui, à son avis, aurait atténué ou annulé l'importance politique de ses gestes. Au contraire, il a déclaré avoir agi en légitime défense. Le 24 août 2012, Breivik a été jugé coupable de ses actes et a été condamné à 21 ans de prison prolongeable, ce qui constitue la peine la plus sévère en Norvège. Le même jour, Richard Millet a fait paraître *Langue fantôme suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*, fait que Jean-Marie Laclavetine considère comme « rel[evant] d'une stratégie de communication parfaitement cynique... et efficace » (« Le chien de Pavlov et la liberté d'expression : réponse à Annie Ernaux », *Le Monde.fr*, (22 septembre 2012), < http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/21/le-chien-de-pavlov-et-la-liberte-d-expression-reponse-a-annie-ernaux_1763722_3232.html >, consulté le 9 février 2013.

actes commis par Breivik⁸⁵⁹ » mais qu'il est « frappé par leur perfection formelle⁸⁶⁰ », et dans les pages qui suivent, il explore à fond cette perfection-là, une perfection qui s'apparente pour lui à la littérature elle-même, ce saint graal qu'à son avis « le Nouvel Ordre moral est en train d'éradiquer⁸⁶¹ ». La conclusion obscène de Millet – oui, c'est ici que se définit pleinement pour moi le mot *obscénité* – est la suivante : dans la « décadence⁸⁶² » du multiculturalisme contemporain, « Breivik est sans doute ce que méritait la Norvège et ce qui attend nos sociétés qui ne cessent de s'aveugler pour mieux se renier⁸⁶³ ».

L'affaire Richard Millet pose le problème du rôle de l'écrivain dans le social – un rôle que Millet revendique en le déformant presque perversément⁸⁶⁴ – tout en révélant au grand jour l'identité de ceux et de celles qui se croient les gardiens et les protecteurs de ce poste sacré. En fait, cette affaire fait plus que prouver que Richard Millet se voulait avant et se veut toujours une brave Antigone (masculine, bien sûr!) qui profère la vérité (ce n'est pas un secret), elle pointe très précisément vers les limites du *permissible* en littérature contemporaine française.

⁸⁵⁹ Richard Millet, « Éloge littéraire d'Anders Breivik », *Langue fantôme* suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 103.

⁸⁶⁰ Richard Millet, *loc. cit.*, p. 103.

⁸⁶¹ Richard Millet, *loc. cit.*, p. 120.

⁸⁶² Richard Millet, *loc. cit.*, p. 119.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ Parallèlement à la parution de *Langue fantôme*, Millet a aussi publié chez le même éditeur l'essai *De l'antiracisme comme terreur littéraire* dans lequel il se permet une observation autoréflexive que l'on a prise pour une sorte de manifeste d'écrivain : « Je suis l'un des écrivains français les plus détestés. Position intéressante, qui fait de moi un être d'exception » (Richard Millet, *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, 2012). Millet a fait écho au même sentiment dans un entretien intitulé « Richard Millet : "Peut-être suis-je insoutenable?" » mené par Jérôme Dupuis le 30 août 2012, en déplorant le « climat de repentance [qui] pèse sur la France et empêche que l'on débâte librement » et en banalisant les admonestations (et implicitement le mérite) de ses collègues : « Une "écrivaine" m'a reproché un jour d'oser regarder la peau des Français. Eh bien oui, je pense qu'un écrivain a le droit de regarder la peau et la couleur des Français » (*L'Express.fr*, 30 août, 2012, < <http://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-peut-etre-suis-je-insoutenable1154718.html> >, consulté le 2 septembre 2013).

Le 11 septembre 2012, Annie Ernaux a publié dans *Le Monde* « Le pamphlet de Richard Millet déshonore la littérature », une pétition signée par 118 écrivains francophones qui demandait la démission de Richard Millet du comité de lecture de Gallimard. Ernaux ne se payait pas de mots pour réclamer le droit de s'élever contre « le pamphlet fasciste⁸⁶⁵ » de Millet :

Je ne me laisserai pas non plus intimider par ceux qui brandissent sans arrêt, en un réflexe pavlovien, la liberté d'expression et le droit des écrivains à tout dire [...], hurlant à la censure pour bâillonner celui ou celle qui, après avoir examiné de quoi il retourne dans cet opuscule, ose – quelle audace ! – s'interroger sur les responsabilités de son auteur au sein d'une maison d'édition⁸⁶⁶.

En se positionnant ainsi « contre » la défense de la liberté d'expression, Ernaux et ses cosignataires ont affirmé leur croyance à une certaine éthique fondamentale de la création, une éthique que doit respecter tout écrivain et qui dépasse les soucis de la liberté de créer. Le lendemain de la présentation de la pétition, Millet a asséné la riposte la plus disgracieuse de

⁸⁶⁵ Annie Ernaux, « Le pamphlet de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 11 septembre 2012, p. 20.

⁸⁶⁶ Annie Ernaux, *loc. cit.*, p. 20. Les écrivains suivants ont déclaré partager l'avis d'Ernaux : Olivier Adam, Philippe Adam, Jakuta Alikavazovic, Marianne Alphant, Gwenaëlle Aubry, Patrick Bard, Cathie Barreau, Bruce Bégout, Tahar Ben Jelloun, Arno Bertina, Luc Blanvillain, Evelyne Bloch-Dano, François Bon, Elisabeth Brami, Geneviève Brisac, Michel Canesi, Laurent Cauwet, Marie-Claude Char, Jean-Patrice Courtois, Sylvain Courtoux, Céline Curiol, Emmanuel Darley, Sylvia Tabet Davidenkoff, Kéthévane Davrichewy, Jean Baptiste Del Amo, Chloé Delaume, Agnès Desarthe, Maryline Desbiolles, Louise Desbrusses, Marie Desplechin, Bernard Desportes, Suzanne Doppelt, Bruno Doucey, Lionel Duroy, Eugène Ebodé, Antoine Emaz, Mathias Enard, Didier Éribon, Arlette Farge, Lydia Flem, Vincent Fleury, Philippe Forest, Dan Franck, Anne-Marie Garat, Christian Garcin, Gilbert Gatoré, Michèle Gazier, Jean-Baptiste Gendarme, Liliane Giraudon, Jean-Louis Giovannoni, Valentine Goby, Frédéric-Yves Jeannet, Serge Joncour, Maylis de Kerangal, Pascale Kramer, Nathalie Kuperman, Hervé Hamon, Stéphanie Hochet, Nancy Huston, Charlotte Lacoste, Lola Lafon, Jérôme Lambert, Mathieu Larnaudie, Camille Laurens, Bertrand Leclair, JMG Le Clézio, Noémi Lefebvre, Alban Lefranc, Pierre Lepape, Michèle Lesbre, Yun Sun Limet, Laure Limongi, Alain Mabanckou, Gérard Macé, Eric Marty, Jérôme Meizoz, Céline Minard, Gérard Mordillat, Laure Murat, Bernard Noël, Amélie Nothomb, Gaëlle Obiégly, Pascal Ory, Martin Page, Yves Pagès, Jean-Noël Pancrazi, Éric Pessan, Mazarine Pinget, Christine Planté, Jérôme Prieur, Christian Prigent, Dominique Quélen, Michel Quint, Jamil Rahmani, François Rastier, Jean-Marie Blas de Roblès, Jean Rouaud, Denis Roche, Oliver Rohe, Isabelle Roussel Gillet, Lydie Salvayre, Boualem Sansal, Julien Santoni, Colombe Schneck, Michel Séonnet, Alain Sevestre, Florence Seyvos, Martine Storti, Muriel Szac, Abdellah Taïa, Camille de Toledo, Tito Topin, Cécile Vargaftig, Franck Venaille, Delphine de Vigan, Jean-Jacques Viton, Carole Zalberg, Valérie Zenatti.

toutes ses réactions impudiques, voire indécentes, aux reproches de ses collègues en publiant un article au titre extrêmement mal choisi, « Pourquoi me tuez-vous ? », dans *L'Express*. Usant d'une stratégie de défense alambiquée, Millet a crié à l'attaque à la vie privée pour ensuite diffamer outrageusement – sans les nommer – certains des membres de « la liste d'Ernaux⁸⁶⁷ » en les comparant au terroriste norvégien, alors que lui-même s'est glissé doucement dans la peau des soixante-dix-sept assassinés :

Qu'on me permette de suggérer la création d'un prix Breivik qui serait décerné à ce genre d'accusateurs pour la qualité de leur haine, leur ignorance volontaire et la volonté de tuer dont ils font preuve à l'égard des chercheurs de vérité. Quelques têtes molles se croient tenues de clamer leur indignation, parmi lesquelles un multiculturaliste invertébré, un poète liquide, un francophone mal à l'aise dans la langue française, un pop philosophe reconverti dans le méharisme saoudoqarati, une romancière extralinguistique, une passionaria de l'aveuglement postracial, des KGBistes de l'inculture active et tous ceux qui, n'en doutons pas, vont chercher à exister enfin à mes dépens... Pourquoi me tuez-vous ?⁸⁶⁸

Immédiatement a éclos dans la sphère littéraire une sorte de méta-débat sur le manque de solidarité réciproque entre les écrivains d'expression française. Patrick Besson, Patrick Kechichian, Jean-Marie Laclavetine, Hélène Merin-Kajman, Pierre Nora et Franck Spengler se sont tous joints à la conversation pour lancer des accusations supplémentaires, questionner ce que peut signifier l'idée de faire honneur ou déshonneur à la littérature, condamner l'emploi de la métaphore du meurtre symbolique d'un écrivain alors que les victimes réelles de la situation, les Norvégiens massacrés et leurs familles, n'avaient qu'à peine été évoquées, et

⁸⁶⁷ Patrick Besson, « La liste Ernaux », *Le Point.fr*, 20 septembre 2012, p. 15.

⁸⁶⁸ Richard Millet, « Pourquoi me tuez-vous ? », *L'Express*, 12 septembre 2012, p. 104. Millet fait état de la calomnie montée contre lui comme suit : « Cette affaire ne serait donc rien si l'on ne déversait sur mon nom toutes sortes d'à-peu-près, d'erreurs et de mensonges, et si l'on ne cherchait à me chasser de la maison d'édition dont je ne suis pourtant qu'un modeste employé. Demander ma tête à Antoine Gallimard, c'était une atteinte à mon intégrité professionnelle, sinon à ma vie personnelle, moi qui ai toujours fait la distinction entre mon activité d'écrivain et celle d'éditeur. »

pour examiner avec attention la nature du crime littéraire, éthique, social, politique qui venait (ou pas) d'être commis. Le 13 septembre 2012, Millet a démissionné de son poste d'éditeur.

« Je m'interroge et d'autres avec moi sur ce que révèle réellement cette affaire Millet⁸⁶⁹ », a constaté Spengler. Je me permets de répondre à l'interrogation : l'affaire Millet, tout comme les affaires Angot-Bidoit et Iacub-Strauss-Kahn, la controverse Larry Clark et la perturbation au Jeu de Paume, a exposé les critères dont on se sert aujourd'hui pour évaluer les œuvres d'art et a mis à l'épreuve tous ceux, au pouvoir, qui en décident, que ce soit la ministre de la Culture ou le maire de Paris, une maison d'édition respectée ou une écrivaine engagée, même le marché des idées. D'ailleurs, c'est Martial Raysse qui nous rappelle en exergue que la relation entre l'art et la vie touche aussi aux procédés employés pour présenter et diffuser les œuvres d'art au public *après* leur parution : « L'art en son principe n'est pas une activité innocente [...] et son exercice et sa promotion demandent un minimum d'attention à la déontologie⁸⁷⁰. » Autrement dit, le concept de la responsabilité du créateur ne peut être débattu et mis au point actuellement que dans son rapport à la loi et à la publicité.

À la limite du permis et de l'interdit...

À côté des affaires récentes, ces brusques averses torrentielles sur la scène culturelle française, les transgressions intimes de Sophie Calle et d'Annie Ernaux perdent un peu d'urgence et d'éclat. Les quelques amants désabusés par les créatrices, les histoires qu'elles

⁸⁶⁹ Franck Spengler, « Jean-Marie Gustave Le Clézio et Annie Ernaux se déshonorent », *Le Monde.fr*, 22 septembre 2012, < http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/21/jean-marie-gustave-le-clezio-et-annie-ernaux-se-deshonorent_1763734_3232.html >, consulté le 2 septembre 2013.

⁸⁷⁰ Martial Raysse, « Secret de Polichinelle » *Le Monde*, (18 décembre 2003), p. 16.

ont inventées, les chemins qu'elles se sont subrepticement frayés dans le monde extérieur, les inconnus qu'elles n'ont, semble-t-il, que légèrement exploités, et les collègues, les membres de famille qu'elles ont sans doute froissés ne se comparent pas aux alertes à la bombe, aux apologies du terrorisme, aux accusations de pédophilie et aux menaces de mort qui ont fait la Une des dernières années. Ce n'est toutefois pas mon but d'assimiler les pratiques créatrices qui s'élaborent depuis déjà plus d'une trentaine d'années aux scandales déclenchés depuis 2010, scandales dont les enjeux semblaient des plus pressants au moment même de l'événement mais qui se sont rapidement dissipés une fois le trouble passé. Le but de cette mise en contexte du corpus à l'instant contemporain, ou même, pourrait-on dire, le but de cette *mise à jour* de la thèse à l'heure actuelle, est de rendre manifestes les négociations secrètes de la frontière entre le permis et l'interdit qu'amorce dès *maintenant* toute œuvre d'art.

Les œuvres les plus controversées, les œuvres qui font le plus de bruit, celles que l'on sanctionne, sont les mêmes qui refusent de se plier à la loi (artistique, patriarcale, éthique, sociale, ou de l'État), qui assument les risques de la censure, qui sourient au mépris, à l'admonestation. Qu'il s'agisse d'un exercice de filature clandestine exécuté par une jeune Française à Venise en 1980 ou d'un texte bref au style neutre, publié en 1992 par une agrégée de lettres modernes qui met sur le même plan l'écriture de la *Littérature* et la scène de l'acte sexuel visionnée sur Canal +, que la source des contestations soit une exposition d'images crues montée et censurée en 2010 ou une présentation en 2013 au Jeu de Paume de photographies documentaires dites objectives qui ne le sont manifestement pas, ce sont les dialectiques entre le permis et l'interdit, le moral et l'immoral, l'innocence et le crime, le bienséant et l'indécent, le haut et le bas, le privé et le public, l'autonomie et la responsabilité que mettent en marche tous les projets contestés.

Explorer ensemble le crime et l'art dans leurs déclinaisons les plus diverses m'a permis de penser l'objet d'art comme une arme, une arme qui dans son but politique ou poétique ne saurait jamais être aussi destructrice ou obscène que la mitrailleuse de Breivik mais qui, par ses échos dans le social, fonctionne de façon concrète sur le réel. L'œuvre d'art est une arme non pas à tuer, *jamais* à tuer, mais une arme qui sert à tailler toujours un peu plus de liberté pour celle ou celui qui la brandit avec folie, calcul, intrépidité.

ANNEXE I

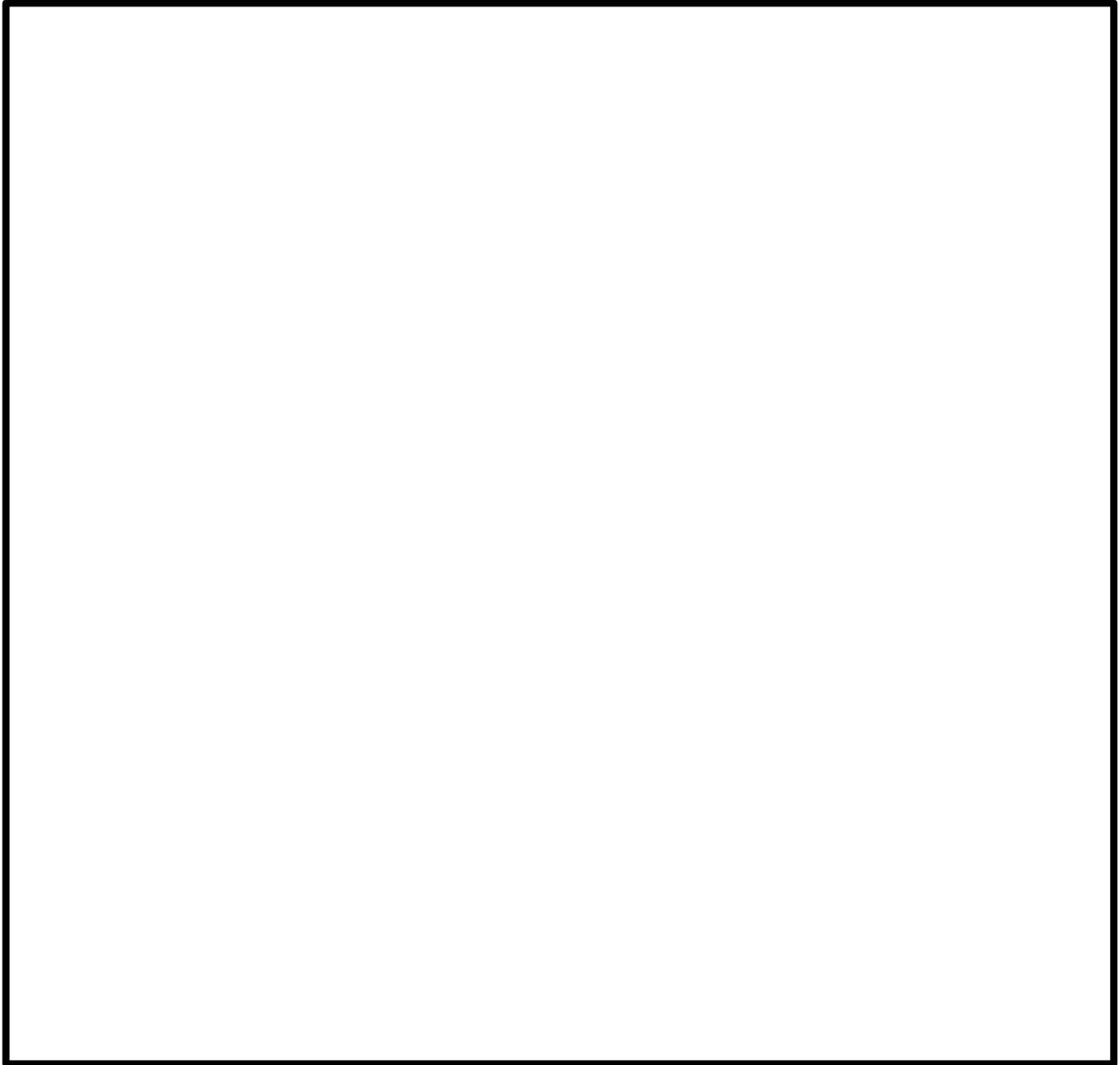
Fréquentation du Musée d'art moderne de la ville de Paris (2008-2011, niveau 6)

Tableau I
Fréquentation du Musée d'art moderne de la ville de Paris (2008-2011, niveau 6)

Année/Artiste/Exposition	Dates	Visiteurs
2008		
GELATIN, « Le Louvre-Paris »	14 février – 11 mai 2008	9 554 visiteurs
Jonathan MONK, « Time Between Spaces »	29 mai – 24 août 2008	108 529 visiteurs
2009		
« “Dans l’oeil du critique” : Bernard Lamarche-Vadel et les artistes »	29 mai – 6 septembre 2009	17 761 visiteurs
2010		
Didier MARCEL, « Sommes-nous l’élégance » et Larry CLARK « Kiss the Past Hello »	8 octobre 2012 – 2 janvier 2011	364 439 visiteurs
2011		
Ryan TRECARTIN & Lizzie FITCH, « Any Ever »	18 octobre 2011 – 8 janvier 2012	15 631 visiteurs

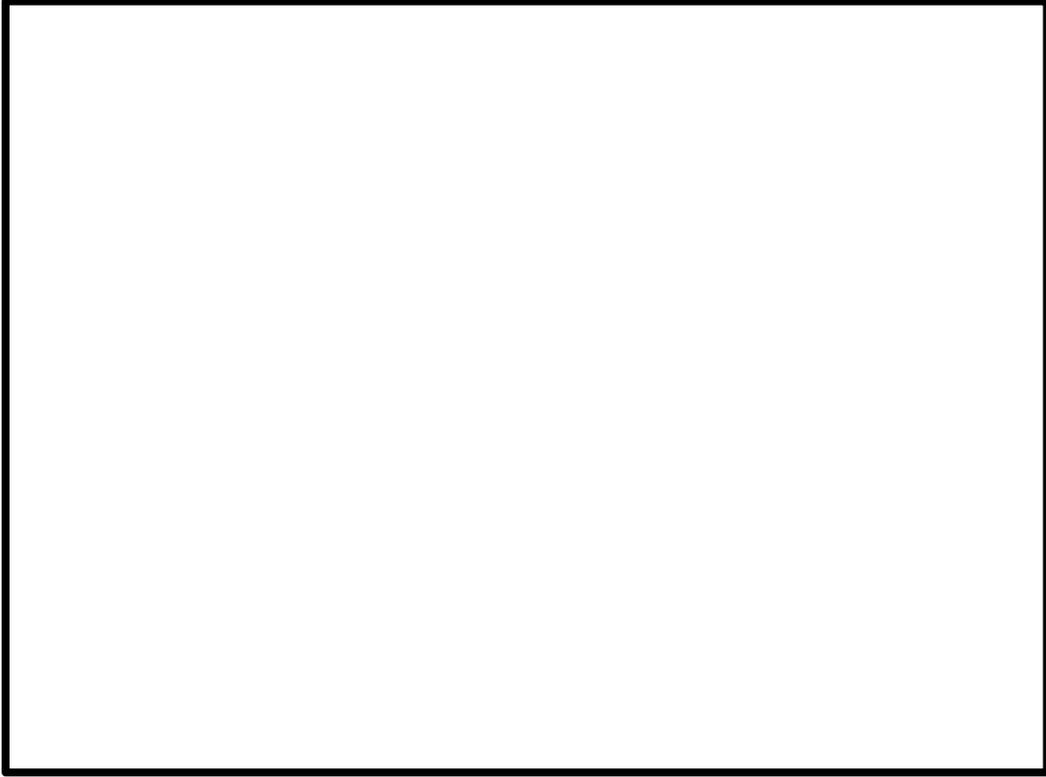
APPENDICE A

La robe de mariée de Sophie Calle



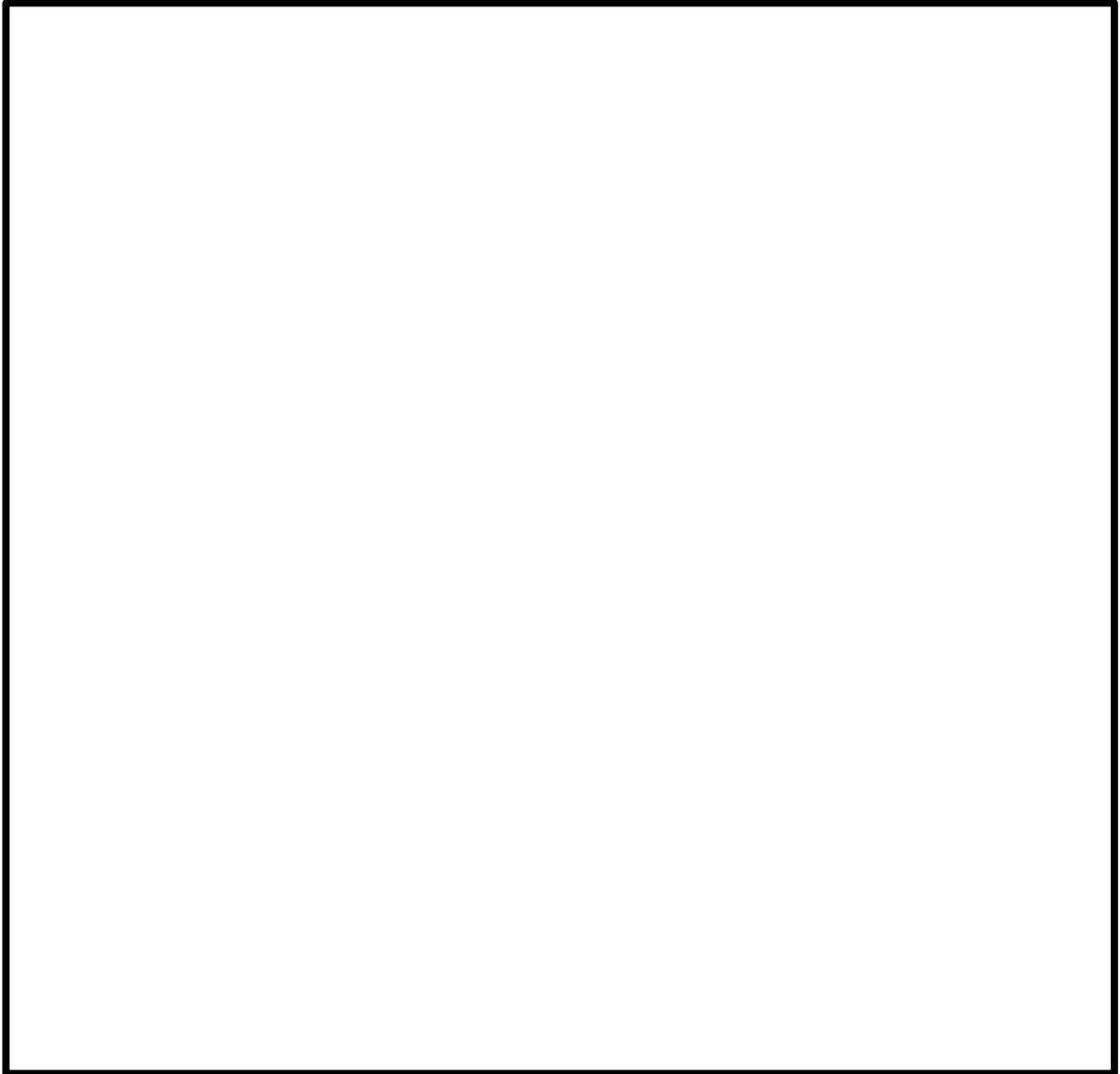
Sophie CALLE,
Des histoires vraies, 1994

Figure 6.1



Sophie CALLE,
Appointment with Sigmund Freud, 2005

Figure 6.2

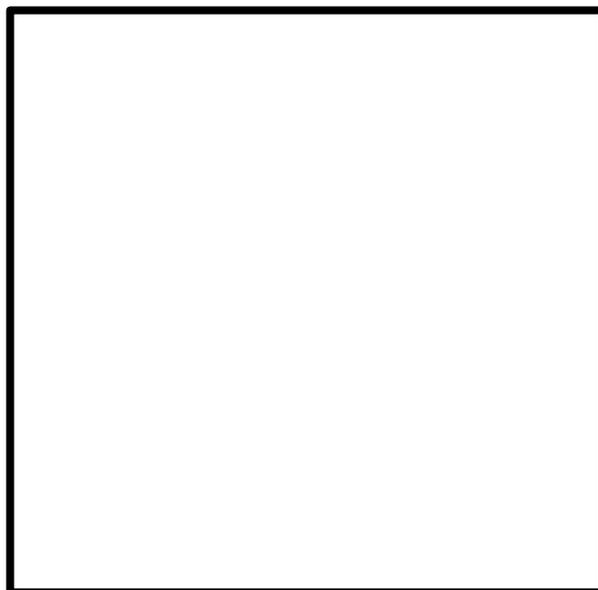


Sophie CALLE,
Douleur exquise, 2003

Figure 6.3

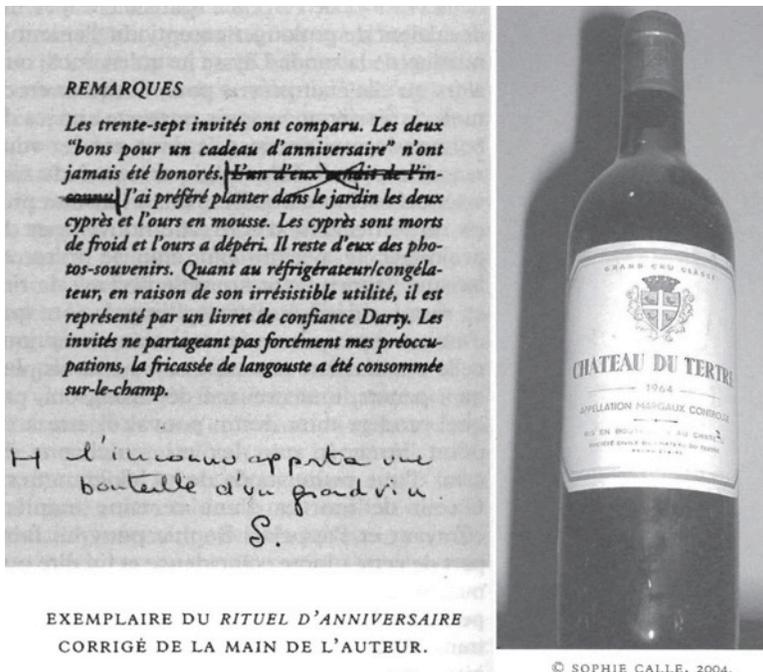
APPENDICE B

Les débuts d'une collaboration créative : Sophie Calle et Grégoire Boullier



Sophie CALLE,
Le rituel d'anniversaire (Livre II), 1998

Figure 6.4



Grégoire BOUILLIER,
L'invité mystère, 2004

Figure 6.5

APPENDICE C

La réponse de Martial Raysse



Martial RAYSSE,
« Secret de Polichinelle », *Le Monde*, 18 décembre 2003

Figure 6.6

APPENDICE D

Avertissement affiché à l'entrée du Jeu de Paume à la demande de Madame la Ministre de Culture, Aurélie Filippetti (Paris, juin 2013)

AVERTISSEMENT

Afin d'éviter tout malentendu, le Jeu de Paume souhaite préciser que, dans la série *Death*, l'artiste Ahlam Shibli présente un travail sur les images qui ne constitue ni de la propagande ni une apologie du terrorisme.

Comme l'artiste l'explique elle-même : « Je ne suis pas une militante. Mon travail est de montrer, pas de dénoncer ni de juger. »

Death explore la manière dont des Palestiniens disparus – « martyrs », selon les termes repris par Ahlam Shibli – sont représentés dans les espaces publics et privés (affiches et graffitis dans les rues, inscriptions sur les tombes, autels et souvenirs dans les foyers...) et retrouvent ainsi une présence dans leur communauté.

Toutes les photographies de cette série sont accompagnées de légendes écrites par l'artiste, inséparables des images.

Avertissement affiché à l'entrée du Jeu de Paume, juin 2013

Figure 6.7

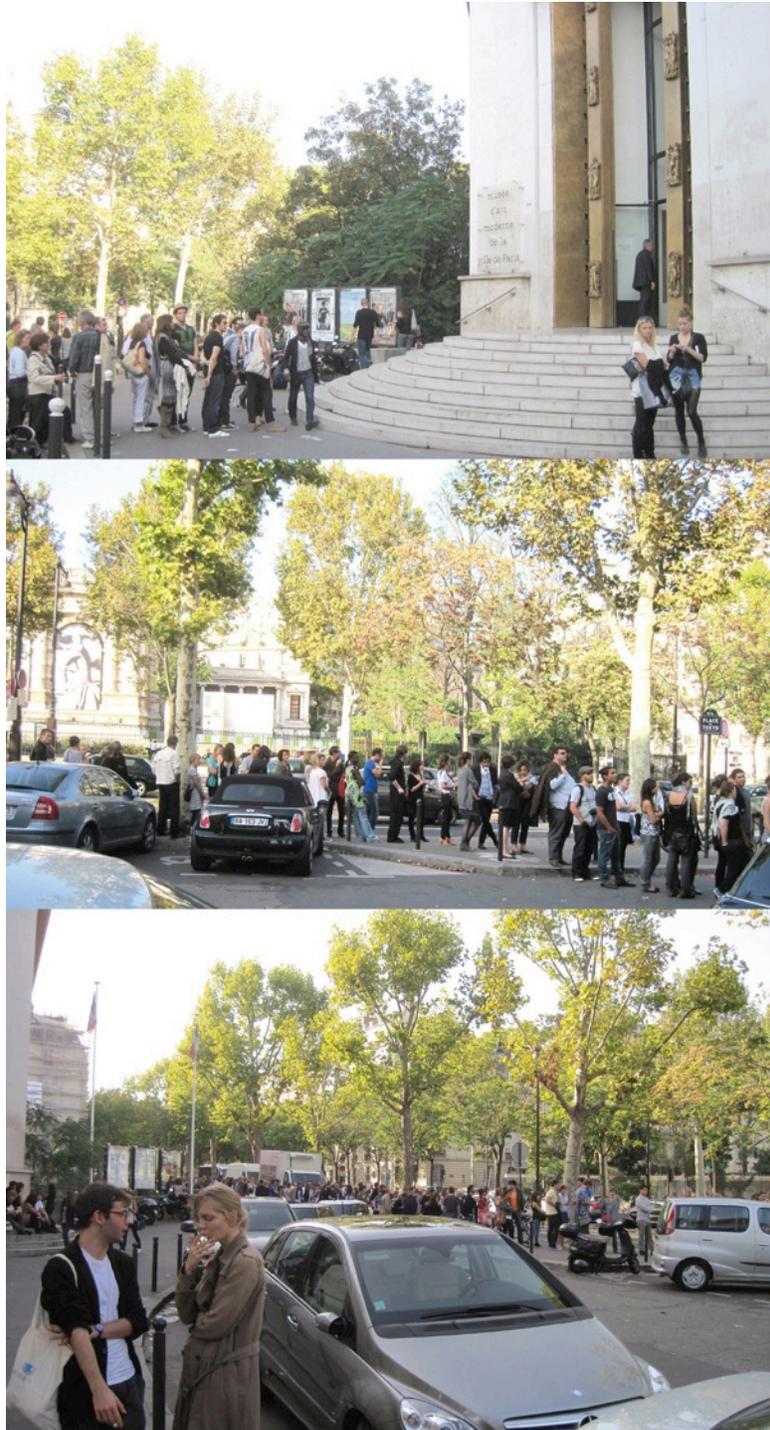
APPENDICE E

Documentation de l'exposition *Kiss the Past Hello* de Larry Clark, (Paris, octobre 2010)



À la sortie de l'exposition de l'exposition de Larry Clark, 2010

Figure 6.8



La file d'attente Larry Clark, 2010

Figure 6.9

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

- CALLE, Sophie. « À suivre... (Livre IV) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, Galerie Sollertis, 1994.
- . *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2002.
- . *Des histoires vraies*, Arles, Actes Sud, 2012, 2002c, rééd. enrichie.
- . *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.
- . « Le carnet d'adresses (Livre VI) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . *Les dormeurs*, Arles, Actes Sud, 2000, (coffret).
- . *L'hôtel*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1984.
- . « L'hôtel (Livre V) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007.
- . *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983.

Le feuilleton « L'homme au carnet »

- BAUDRY, Pierre. « Droit de réponse à Sophie Calle », *Libération*, (28 septembre 1983), p. 10.
- CALLE, Sophie. « L'homme au carnet. André M. », *Libération*, (19 août 1983), p. 10.
- . « L'homme au carnet. Anne E. », *Libération*, (28 août 1983), p. 12.
- . « L'homme au carnet. Dernière journée », *Libération*, (3 et 4 septembre 1983), p. 17.
- . « L'homme au carnet. Enzo U. », *Libération*, (24 août 1983), p. 10.
- . « L'homme au carnet. Jacques O. », *Libération*, (10 août 1983), p. 10.
- . « L'homme au carnet. Le cimetière de V. », *Libération*, (30 août 1983), p. 16.
- . « L'homme au carnet. Marie-France », *Libération*, (25 août 1983), p. 10.
- . « L'homme au carnet. Matine R. » [sic], *Libération*, (16 août 1983), p. 11.
- . « L'homme au carnet. Myriam V. », *Libération*, (12 août 1983), p. 10.
- . « L'homme au carnet. Paul B. », *Libération*, (9 août 1983), p. 11.
- . « L'homme au carnet. Sylvie B. », *Libération*, (26 août 1983), p. 14.
- . « L'homme au carnet. Thierry L. », *Libération*, (5 août 1983), p. 11.
- CAUJOLLE, Christian. « Le cas Calle », *Libération*, (13 septembre 1983), p. 3.

ERNAUX, Annie. « Fragments autour de Philippe V. », *L'infini*, 56 (hiver 1996), p. 25-26.

———. *Journal du dehors*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

———. *Journal du dehors* (avec avant-propos inédit de l'auteur, 1996), Paris, Éditions Gallimard, 1993.

———. *L'atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011.

———. *La vie extérieure*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

———. *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

———. *L'occupation*, Paris, Éditions Gallimard, 2002.

———. *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

———. *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

ERNAUX, Annie et Frédéric-Yves JEANNET. *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003.

ERNAUX, Annie et Marc MARIE. *L'usage de la photo*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

Corpus secondaire et autres textes mentionnés

ANGOT, Christine. *L'inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999.

ARCAN, Nelly. *À ciel ouvert*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

———. *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

———. *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. « À une passante », *Les fleurs du mal*, édition établie par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, 1991, coll. « GF Flammarion », p. 137.

———. « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, v. 2, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 683-724.

BRETON, André. *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, 1928.

CALLE, Sophie. *Appointment with Sigmund Freud*, London, Thames and Hudson, Violette Editions, 2005.

- . *Chambre avec vue* (2002), dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 209-216.
- . « De l'obéissance (Livre I) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . *Disparitions*, Arles, Actes Sud, 2000.
- . *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2000.
- . « Le rituel d'anniversaire (Livre II) », *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . « Les panoplies (Livre III) » *Doubles-Jeux*, Arles, Actes Sud, 1998.
- . *Une jeune femme disparaît* (2003), dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 125-137.
- . *Voyage en Californie* (2003), dans *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 197-208.
- . *Vingt ans après, 2001*, dans *M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 113-122.
- CUSSET, Catherine. *Jouir*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- DESPENTES, Virginie. *Les jolies choses*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1998.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- . *La douleur*, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
- . *L'amant*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- . *L'amante anglaise*, Paris, Éditions Gallimard, 1967.
- . *La vie matérielle : Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P.O.L., 1987.
- . *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- . *Outside : papiers d'un jour*, Paris, P.O.L., 1984.
- . « Sublime, forcément sublime. Christine V. », *Libération*, (17 juillet 1985), p. 4.
- ERNAUX, Annie. *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Éditions Gallimard, 1977.
- . *Écrire la vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2011.

- . « Écrivaine devant ses critiques », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, sous la direction de Sergio Villani, Ottawa, Legas, coll. « Literary Criticism Series », 2009, p. 9-10.
- . *La femme gelée*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.
- . *La honte*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- . *La place*. Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- . « L'écrivain en terrain miné », *Le Monde*, 23 avril 1985.
- . « Le pamphlet de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, (11 septembre 2012), p. 20.
- . *Les armoires vides*, Paris, Éditions Gallimard, 1974.
- . « Littérature et politique », *Nouvelles nouvelles*, 15 (été 1989), p. 100-103.
- . « Tout livre est un acte », *Europe*, (août-septembre 1994), p. 18-24.
- . *Une femme*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
- GERMAIN, Silvie. *La pleurante des rues de Prague*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.
- GUIBERT, Hervé. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- MALINCONI, Nicole. *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Éditions Denoël, 2008.
- MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1927.
- MILLET, Catherine. *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, 2008.
- . *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- NIMIER, Marie. *La nouvelle pornographie*, Paris, Éditions Gallimard, 2002.
- RAYSSE, Martial. « Secret de Polichinelle », *Le Monde*, (18 décembre 2003), p. 16.
- VILAIN, Philippe. *L'étreinte*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- . *Paris l'après-midi*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2006.

Ouvrages critiques sur le corpus

- ARCHER, Michael. « At Face Value », *Art Monthly*, (mars 1989), p. 13.
- BAUDRILLARD, Jean. « Please Follow Me », dans *Suite vénitienne* de Sophie Calle, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrit sur l'image », 1983, p. 82-93.
- BESSON, Patrick. « La liste Ernaux », *Le Point.fr*, (20 septembre 2012), p. 15.
- BLANCHARD, Marie-Ève. « (Dé)faire l'amour d'une histoire à l'autre. Les dynamiques amoureuses chez Annie Ernaux dans "Fragments autour de Philippe V." », *L'occupation et L'usage de la photo* », mémoire de maîtrise sous la direction de Martine Delvaux, Montréal, Université du Québec à Montréal, Faculté des arts, Département d'études littéraires, 2010.
- BLANCHETTE, Josée. « L'amour mis à mort de 107 (divines) façons », *Le Devoir*, (15 août 2008), p. B8.
- BLAZWICK, Iwona. « Introduction : Talking to Strangers », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 7-16.
- BOEHRINGER, Monika. « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises*, 36.2 (2002), p. 131-148.
- BONA, Dominique. « Une jalousie anorexique », *Le Figaro Littéraire*, (28 février 2002), p. 4.
- BOUZET, Ange-Dominique. « OmbiliCalle », *Libération*, (3 décembre 2003), p. 32.
- BRUN, Danièle. « L'insistance des femmes », *L'Express*, (29 mars 2004), p. 87.
- CAMART, Cécile. « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *Les Cahiers du MNAM*, 85 (automne 2003), p. 51-76.
- CAMPBELL, James D. « Sophie Calle », *Border Crossings*, 27.4 (novembre 2008), p. 100.
- CHARPENTIER, Isabelle. « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux : ambivalences et malentendus d'appropriation », *Annie Ernaux : une oeuvre de l'entre-deux*, sous la direction de Fabrice Thumerel, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires », 2004, p. 225-242.
- . « Des passions critiques pas si simples... réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », *Femmes et livres*, sous la direction de Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Des idées et des femmes », p. 231-242.

- . « “*La littérature est une arme de combat...*” Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Isabelle Charpentier le 19 avril 2002 à Cergy », *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, textes rassemblés par Gérard Mauger, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2005, p. 159-175.
- . « Les “ethnotextes” d’Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », *Annie Ernaux : Se perdre dans l’écriture de soi*, sous la direction de Danielle Bajomée et Juliette Dor, Liège, Klincksieck, 2001, p. 77-101.
- CHRISAFIS, Angélique. « He loves me not », *The Guardian*, (16 juin 2007), p. 33.
- COIGNARD, Jérôme et Béatrice DE ROCHEBOUET. « Sophie Calle, avis de recherche », *Le Figaro*, (28 juin 2003), p. 24.
- COPPERMAN, Annie. « Dire l’indicible », *Les Échos*, (4 avril 2000), p. 69.
- . « La jalousie au scalpel », *Les Échos*, (12 mars 2002), p. 65.
- CRUICKSHANK, Ruth. « “Une immigrée de l’intérieur” and “Les exclus de l’intérieur” : Distinction, Spectacle and Symbolic Violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieure* », *Nottingham French Studies*, 48.2 (été 2009), p. 80-93.
- CURIGER, Bice. « In Conversation with Sophie Calle », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 49-58.
- DAY, Loraine. *Writing Shame and Desire : The Work of Annie Ernaux*, Oxford, Peter Lang, 2007.
- DELGADO, Jérôme. « Une lettre et ses mille usages », *Le Devoir*, (26 juillet 2008), p. E5.
- DELVAUX, Martine. « Sophie Calle : No Sex », *Contemporary French and Francophone Studies*, 10.4 (2006), p. 425-435.
- DUNNE, Aidan. « The Comfort of Strangers », *The Irish Times*, (19 juin 2004), p. 56.
- DUPONCHELLE, Valérie. « Les malheurs de Sophie s’exposent à la BNF », *Le Figaro*, (22 mars 2008), p. 27.
- EAKIN, Emily. « The “Thing” », *The New York Times*, (28 octobre 2001), p. 24.
- FERNIOT, Christine et Philippe DELAROCHE. « Annie Ernaux : “Je n’ai rien à voir avec l’autofiction” », *Lire*, (1^{er} février 2008), p. 89.
- FOLCH-RIBAS, Jacques. « L’abîme de l’amour », *La Presse*, (25 mars 2001), p. B3.

- FORT, Pierre-Louis. « À l'épreuve de la photographie : sensibilité ancienne et sensibilité nouvelle chez Annie Ernaux », *Nouvelles études francophones*, 20.1 (printemps 2005), p. 129-136.
- FOURGEAUD, Nicolas et Johan GIRARD. « Faire de l'intime un objet esthétique : les dispositifs de Sophie Calle », *Les voix risquées de la confiance*, sous la direction de Marie-Dominique Popelard, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 137-154.
- FREY, Patrick. « Tombstones, Inscriptions, Photographs, Captions : The Hyperfiction of Life and Death », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 67-70.
- GARNETT, Daisy. « Appointment with an Artwork », *The Telegraph*, (14 août 2005), p. 5.
- GASPARINI, Philippe. « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 149-173.
- GENTLEMAN, Amelia. « Women : "The Worse the Break-Up, the Better the Art" », *The Guardian* (13 décembre 2004), p. 10.
- GERVAIS, Bertrand et Maïté SNAUWAERT (dir.). « Filer : Sophie Calle », *Intermédialités*, 7 (printemps 2006).
- GOUSLAN, Elisabeth. « Philippe Vilain, le théoricien de l'intime », *Le Figaro*, (1^{er} février 2005), p. 23.
- GRAINVILLE, Patrick. « Une initiation sentimentale », *Le Figaro Littéraire*, (27 novembre 1997), p. 6.
- GUERRIN, Michel. « Sophie Calle, de la douleur comme un art », *Le Monde*, (8 juin 2007), p. 18.
- . « Une artiste de la vie intime », *Le Monde*, (18 janvier 1996).
- GUICHARD, Jean-Paul. « Poker menteur : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, sous la direction de Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 73-82.
- HAVELANGE, Carl. « Annie Ernaux, écriture photographique », *Annie Ernaux : Se perdre dans l'écriture de soi*, sous la direction de Danielle Bajomée et Juliette Dor, Liège, Klincksieck, 2001, p. 69-76.
- HAVERCROFT, Barbara. « Auto/biographies croisées : L'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », *Vies en récit*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 159-183.

- . « Dire l'indicible : Trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, 40 (décembre 2005), p. 119-131.
- . « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'événement* », *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, études réunies par Fabrice Thumerel, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 125-138.
- HÉLIOT, Armelle. « Avignon : Sophie Calle, la gentille fille publique », *Le Figaro.fr*, (15 juillet 2013), < <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/15/03003-20130715ARTFIG00339-avignon-sophie-calle-la-gentille-fille-publique.php> >, consulté le 5 octobre 2013.
- HUGUENY-LÉGER, Élise. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Oxford, New York, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2009.
- . « “En dehors de la fête” : Entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux », *French Studies*, 66.3 (juillet 2012), p. 362-375.
- . « Engagements quotidiens : Les écrits journaliers et journalistiques d'Ernaux et de Duras », *Nottingham French Studies*, 48.2 (été 2009), p. 30-42.
- . « Entre conformisme et subversion : La portée du paratexte dans l'œuvre d'Annie Ernaux », *Romance Studies*, 26.1 (janvier 2008), p. 33-42.
- HUNZINGER, Chloé. « Une fée victorieuse : autour de Sophie Calle », *La Revue des Ressources*, (30 novembre 2003), p. 1-4. < <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article25> >, consulté le 12 septembre 2011.
- IONESCU, Mariana. « *Journal du dehors* d'Annie Ernaux : “je est un autre” », *The French Review*, 74.5 (avril 2001), p. 934-943.
- JAMES, Caryn. « Who Can Explain It ? Who Can Tell You Why ? », *The New York Times*, (24 octobre 1993), p. 9.
- JARRY, Johanne. « Entretien avec Annie Ernaux : Rendre compte de la vie », *Le Devoir*, (22 avril 2000), p. D7.
- JAUFFRET, Magali. « Lettre à Sophie Calle », *L'Humanité*, (17 mai 1995), p. 26.
- JELLENIK, Cathy. « Le corps de la femme dans *L'événement* et *L'usage de la photo* », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, sous la direction de Sergio Villani, Ottawa, Legas, coll. « Literary Criticism Series », 2009, p. 231-239.
- JORDAN, Shirley. « Close up and Impersonal: Sexual/Textual Bodies in Contemporary French Women's Writing », *Nottingham French Studies*, 45.3 (automne 2006), p. 8-23.

- . « Improper Exposure : *L'usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*, 7.2 (juillet 2007), p. 123-141.
- . « Writing Age : Annie Ernaux's *Les Années* », *Forum for Modern Language Studies*, 47.2 (avril 2011), p. 138-149.
- KRAUS, Chris. « Calle Art », *Video Green*, New York, Los Angeles, Semiotext(e), 2004, p. 173-178.
- KRISHTALKA, Sholem. « Going Public », *CBC News Arts & Entertainment Online*, (23 septembre 2008), < <http://www.cbc.ca/news/arts/going-public-1.732163> >, consulté le 10 mai 2011.
- LACHANCE, Lise. « Annie Ernaux, roman vécu », *Le Soleil*, (11 avril 2001), p. E8.
- LACLAVETINE, Jean-Marie. « Le chien de Pavlov et la liberté d'expression : réponse à Annie Ernaux », *Le Monde.fr*, (22 septembre 2012), < http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/21/le-chien-de-pavlov-et-la-liberte-d-expression-reponse-a-annie-ernaux_1763722_3232.html >, consulté le 9 février 2013.
- LACOSTE, Justine. « De quoi est fait l'art de notre temps ? À propos de Sophie Calle à Venise », *L'Humanité*, (1^{er} septembre 2007), p. 11.
- LÉPICOUCHÉ, Michel Hubert. « Enquête sur Sophie Calle », *New Art International*, 8 (juin-juillet 1990), p. 78-80.
- LE VAILLANT, Luc. « Indiscrétion assurée », *Libération*, (15 novembre 2003), p. 52.
- LUMIEN, Joël. « Annie Ernaux. La biographie en œuvre », *L'Humanité*, (15 février 2001), p. 22.
- MACEL, Christine. « Interview-biographie de Sophie Calle », *Sophie Calle : M'as-tu vue ?*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, p. 73-84.
- MAGID, Jill. « Sophie Calle », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 141-147.
- MALL, Laurence. « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Franzosisch Heute*, 2 (juin 1998), p. 134-140.
- MARTIN, Isabelle. « Écrire pour se perdre », *Le Temps*, (24 février 2001).
- MASSCHELEIN, Anneleen. « Can Pain Be Exquisite ? Autofictional Staging of *Douleur Exquise* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan », *Image & Narrative e-journal*, 19 (novembre 2007), < <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/masschelein.htm> >, consulté le 22 septembre 2011.

- MASSOUTRE, Guylaine. « Le retour d'une obsession », *Le Devoir*, (28 avril 2001), p. D6.
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Quelques r.-v. Avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé Guibert », *Intermédialités*, 7 (printemps 2006), p. 127-138.
- MAVRIKAKIS, Nicholas. « Sophie Calle : Pré-texte à la création », *Voir*, (10 juillet 2008), < <http://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2008/07/10/> >, consulté le 10 juin 2010.
- MERKIN, Daphne. « I Think, Therefore I'm Art », *The New York Times*, (19 octobre 2008), p. M2 98.
- . « The Close Reader ; A Woman Walks Into a Bar... », *The New York Times*, (16 juin 2002), < <http://www.nytimes.com/2002/06/16/books/the-close-reader-a-woman-walks-into-a-bar.html> >, consulté le 13 décembre 2010.
- MONTÉMONT, Véronique et Françoise SIMONET-TENANT. « Sophie Calle, *Douleur Exquise* », *Métamorphoses du journal personnel : de Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, sous la direction de Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2006, p. 207-229.
- NAUDIER, Delphine. « Annie Ernaux : un engagement littéraire et une conscience féministe », *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, études réunies par Fabrice Thumerel, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 205-223.
- NERI, Louise. « Sophie's Choice », *Interview*, (avril 2009), p. 92-97.
- . « Sophie's Choice », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 149-156.
- OLLIVIER, Eric. « Annie Ernaux. Pratique sexuelle minimaliste », *Le Figaro*, (15 mars 2001), p. 4.
- PASCAL-MOUSSELARD, Olivier. « *Défense de Narcisse* de Philippe Vilain – *Mauvais Génie* de Marianne Denicourt et Judith Perrignon – *Narcisse contre Carmen* », *Télérama*, (29 janvier 2005), p. 48.
- P.S. « *L'étreinte* », *Le matricule des anges*, 22 (janvier-mars 1998), < http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=337 >, consulté le 25 mars, 2013.
- RABAUDY, Martine de. « Attention, danger! », *L'Express*, (8 février 2001), p. 72.
- RAYBAUD, Fabienne. « Sophie Calle : les règles du "je" », *Le Figaro*, (30 mars 2002), p. 14.
- RICHARDSON VITI, Elizabeth. « *Passion simple*, "Fragments autour de Philippe V." and *L'Usage de la photo: The Many Stages of Annie Ernaux's Desire* », *Women in French Studies*, 14 (2006), p. 76-87.

- RIDING, Alan. « Keeping It Together by Living in Public », *The New York Times*, (7 décembre 2003), p. 2 44.
- ROUSSEAU, Christine. « Annie Ernaux, une femme pudique », *Le Monde*, (31 mars 2000), p. 3.
- SANDERS, Mark. « Sophie Calle : Sophie's World », *Another Magazine*, 4 (automne-été 2003), p. 378-385.
- SAUVAGEOT, Anne. « Art ou télé réalité ? Le cas Sophie Calle », *Les arts moyens aujourd'hui. Tome II*, sous la direction de Florent Gaudez, Paris, L'Harmattan, 2008, 205-214.
- . *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- SAVIGNEAU, Josyane. « Annie Ernaux, l'écriture et la vie », *Le Monde*, (11 février 2005), p. 3.
- . « Journal d'une aliénation », *Le Monde*, (16 février 2001), p. 1.
- . « La beauté de l'impudeur », *Le Monde*, (28 novembre 1997), p. 3.
- . « Le courage d'Annie Ernaux », *Le Monde*, (17 janvier 1992).
- SCHWERDTNER, Karin. « Endurance et écriture : une étude de *L'occupation* d'Annie Ernaux », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, sous la direction de Sergio Villani, Ottawa, Legas, coll. « Literary Criticism Series », 2009, p. 271-281.
- . « Le "dur désir d'écrire" : entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, 86.4 (mars 2013), p. 758-771.
- SHERINGHAM, Michael. « Trajets quotidiens et récits délinquants », *temps zéro. Revue d'études des écritures contemporaines*, 1 (en ligne), < <http://tempszero.contemporain.info/document79> >, consulté le 18 janvier 2012.
- SPENGLER, Franck. « Jean-Marie Gustave Le Clézio et Annie Ernaux se déshonorent », *Le Monde.fr*, (22 septembre 2012), < http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/21/jean-marie-gustave-le-clezio-et-annie-ernaux-se-deshonorent_1763734_3232.html >, consulté le 2 septembre 2013.
- STUART, Morgan. « On Sophie Calle's *Suite vénitienne* », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 45-48.
- THOMAS, Lyn. *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, Oxford, New York, Berg, coll. « New Directions in European Writing », 1999.

- TIERNEY, Robin. « “Lived Experience at the Level of the Body” : Annie Ernaux’s Journaux Extimes », *SubStance 111*, 35.3 (2006), p. 113-129.
- TONDEUR, Claire-Lise. « Corps, maladie, vieillesse et fragmentation identitaire (Régine Detambel / Annie Ernaux) », *RLA : Romance Languages Annual*, 11 (1999), p. 127-132.
- VALLÉE, Chantal. « Journal d’une passion », *La Voix de l’Est*, (14 avril 2001), p. 50.
- VAN ZUYLEN, Marina. « Voyeuristic Monomania : Sophie Calle’s Rituals », *Monomania : The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2005, p. 180-192.
- VILAIN, Philippe. « Aliénation et inter-dit dans les romans d’Annie Ernaux ? », *LittéRéalité*, 17.2 (automne 2005), p. 51-63.
- . « Annie Ernaux ou l’écriture comme recherche », *LittéRéalité*, 9.1 (printemps/été 1997), p. 111-113.
- . *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- . « Entretien avec Annie Ernaux : une “conscience malheureuse” de femme », *LittéRéalité*, 9.1 (printemps/été 1997), p. 67-71.
- . « La ville d’Y (vetot) dans l’œuvre d’Annie Ernaux », *Études normandes*, 5 (mai 1998), p. 51-60.
- . « Le dialogue transpersonnel dans l’œuvre d’Annie Ernaux », *Elseneur*, 14 (juin 1998), p. 201-207.
- . « Le sexe et la honte dans l’oeuvre d’Annie Ernaux », *Roman 20-50*, 24 (décembre 1997), p. 149-164.
- VILLANI, Sergio. « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l’esthétique de choc », *Annie Ernaux : perspectives critiques*, textes réunis par Sergio Villani, New York, Legas, coll. « Literary Criticism Series », 2009, p. 107-113.
- WAGSTAFF, Sheena. « Such Is My Pleasure, Such Is My Will », *Sophie Calle : The Reader*, London, Whitechapel Gallery, 2009, p. 33-39.
- WEIZMAN, Marc. « La disparue de l’île Saint-Louis », *Les Inrockuptibles*, p. 17, reproduit dans *Sophie Calle : M’as-tu vue*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2003, p. 128-129.

WELCH, Edward. « Stars of CCTV : Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux », *Nottingham French Studies*, 48.2 (été 2009), p. 55-67.

WYNANTS, Jean-Marie. « Les malheurs de Sophie font le bonheur des autres », *Le Soir*, (4 février 2004).

———. « Sophie Calle : la vérité n'est pas le but », *Le Soir*, (16 juin 2009), p. 24.

Monographies, catalogues, chapitres, articles, ouvrages de référence

« Communiqué du ministère de la Culture et de la Communication sur l'exposition d'Ahlam Shibli présenté au Jeu de Paume », *Ministère de la Culture et de la Communication*, Paris, France, (14 juin 2013), < <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Espace-Presses/Communiqués-de-presses/Communiqué-du-ministère-de-la-Culture-et-de-la-Communication-sur-l'exposition-d-Ahlam-Shibli-présentée-au-Jeu-de-Paume> >, consulté le 22 octobre 2013.

« Interview with the Godfather of Transgression, A Pioneer of Performance », *designboom.com*, (21 mai 2006), < <http://www.designboom.com/eng/interview/acconci.html> >, consulté le 4 février 2012.

« Littérature française. Vient de paraître. *Défense de Narcisse* », *Libération*, (6 janvier 2005), p. 4.

Dictionnaire des termes littéraires, sous la direction de Hendrick van Gorp *et. al*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

ADLER, Frida. *Sisters in Crime : The Rise of the New Female Criminal*, New York, Toronto, McGraw-Hill, 1975.

ADLER, Laure. « Féminitude », dans Laure ADLER et Stefan BOLLMAN, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Paris, Flammarion, 2007, p. 8-17.

ADLER, Laure et Stefan BOLLMAN. *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Flammarion, 2006.

———. *Les femmes qui lisent sont de plus en plus dangereuses*, Paris, Flammarion, 2011.

ADLER, Laure et Élisabeth LÉCOSSE. *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2009.

AGENCE FRANCE-PRESSE. « Houellebecq est blanchi », *Le Devoir*, (23 octobre 2002), p. B9.

- ANGOT, Christine. « Non, non, non, et non », *Le Monde*, (25 février 2013), p. 15.
- ARDENNE, Paul. « Aimer regarder la victime comme soi-même », *Corpopoétique 1. Regarder la victime*, Bruxelles, Éditions La Muette, coll. « Corpopoétique », 2011, p. 11-41.
- ARENDT, Hannah. « Reflections : Walter Benjamin », *The New Yorker*, (19 octobre 1968), p. 65.
- AUGÉ, Marc. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- . *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 1986.
- AZIMI, Roxana. « Art contemporain. L'année des femmes », *Le Monde*, (10 juin 2007), p. 1.
- BADINTER, Robert. « Sous le signe de Caïn », *Crime & châtiment*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard, Musée d'Orsay, 2010, p. 11-26.
- BAMFORD, Karen et Karin SCHWERDTNER (dir.). « Women in Motion, Femmes en Mouvement », *Studies in Canadian Literature*, 29.1 (2004).
- BARTHES, Roland. *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1980.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, (26 novembre, 29 novembre, 3 décembre 1863).
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949.
- BERNADAC, Marie-Laure (dir.). *Annette Messenger, Mot pour mot : textes, écrits, entretiens*, Bernadac, Dijon, Les presses du réel, 2006.
- BESSIRE, Mark H.C. (dir.). *William Pope L. : The Friendliest Black Artist in America*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002.
- BIHL, Laurent. « Jeanne Weber, l'ogresse de la Goutte d'Or », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 72-73.

- BOMMELAER, Claire. « Marta Gili : “Je refuserai toujours la censure” au Jeu de Paume », *Lefigaro.fr*, (23 juin 2013), < <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/06/23/03015-20130623ARTFIG00215-marta-gili-je-refuserai-toujours-la-censure-au-jeu-de-paume.php> >, consulté le 22 octobre 2013.
- BOURCIER, Marie-Hélène. « Pipe d’auteur : la “nouvelle vague pornographique française” et ses intellectuels (Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L’Esprit créateur*, 44.3 (automne 2004), p. 13-27.
- BOURDIEU, Pierre. *Sur la télévision* suivi de *L’emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996.
- BOZON, Michel. « Littérature, sexualité et construction de soi. Les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l’amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, 42.1 (hiver 2005), p. 6-21.
- BRETON, André. *Œuvres complètes – I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- BUCK-MORSS, Susan. « The Flaneur, the Sandwichman and the Whore : The Politics of Loitering », *New German Critique*, 39 (automne 1986), p. 99-140.
- BUSCA, Joëlle. *L’art contemporain africain : du colonialisme au postcolonialisme*, Paris, Éditions de L’Harmattan, 2000.
- CARIO, Robert. *Les femmes résistent au crime*, Paris, Montréal, L’Harmattan, coll. « Transdisciplines », 1997.
- CAVIGLIOLI, David. « Le procès de Christine Angot comme si vous étiez le juge », *Le Nouvel Observateur*, (31 mars 2013), < <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130329.OBS6237/le-proces-de-christine-angot-comme-si-vous-etiez-le-juge.html> >, consulté le 25 octobre 2013.
- CERTEAU, Michel de. *L’invention du quotidien I. arts de faire*, édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
- CHAUVAUD, Frédéric et Annie DUPRAT. « Mauvaises mères », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l’Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 66-69.
- CHAUVAUD, Frédéric. « La faiseuse d’anges », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l’Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 76-77.
- . « La prostituée », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l’Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 34.

- . « Mères maltraitantes », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 85.
- CHEMIN, Anne. « L'intime face à la justice », *Le Monde*, (20 juillet 2013), p. ARH5.
- CRÉPU, Michel. « Le roman français est-il mort ? », *L'Express*, (29 mars 2001), p. 126.
- CRIGNON, Anne. « Comment Christine Angot a détruit la vie d'Élise B. », *Le Nouvel Observateur*, (10 février 2011), < http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110209_OBS7738/comment-christine-angot-a-detruit-la-vie-d-elise-b.html >, consulté le 11 juillet 2011.
- CUÉNOD, Jean-Noël. « DSK se dit "horrifié" » *24 Heures – Suisse*, (27 février 2013), p. 31.
- CUNHA, Amaury da. « "Martyrs" surexposés », *Le Monde*, (6 juillet 2013), p. ARH8.
- CUSSET, Catherine. « L'écriture de soi : un projet moraliste », *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 197-209.
- . « The Limits of Autofiction », communication prononcée au colloque « Autofiction : Literature in France Today » qui s'est tenu à New York University les 19-21 avril 2012, p. 13, < <http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf> >, consulté le 25 octobre 2013.
- DAGEN, Philippe. « L'intimité mise à nu par les artistes mêmes », *Le Monde*, (7 avril 2001), p. 26.
- DARRIEUSSECQ, Marie. « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107 (septembre 1996), p. 369-380.
- DAVIS, Keith E., April ACE et Michelle ANDRA. « Stalking Perpetrators and Psychological Maltreatments of Partners : Anger-Jealousy, Attachment Insecurity, Need for Control, and Break-Up Context », *Stalking : Perspectives on Victims and Perpetrators*, New York, Springer Publishing Company, Inc., 2002, p. 237-264.
- DEBORD, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine », *Les lèvres nues*, 6 (Bruxelles, 1955), < <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html> >, consulté le 1^{er} octobre 2012.
- DELANOË, Bertrand. « Au sujet de l'exposition Larry Clark », *Mairie de Paris*, (7 octobre 2010), < http://www.paris.fr/politiques/Portal.lut?page_id=8447&document_type_id=7&document_id=91299&portlet_id=19708 >, consulté le 23 octobre 2013.

- DELMOTTE-HALTER, Alice. *Duras, d'une écriture de la violence au travail de l'obscène. Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.
- DEROO, Rebecca J. *The Museum Establishment and Contemporary Art : The Politics of Artistic Display in France after 1968*, New York, Cambridge University Press, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DÉTREZ, Christine et Anne SIMON. « “Plus tu baisses dur, moins tu cogites” : Littérature féminine contemporaine et sexualité – la fin des tabous ? », *L'Esprit créateur*, 44.3 (automne 2004), p. 57-69.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Bernard Grasset, 1993.
- DOUCHIN, Jacques-Louis. *George Sand, l'amoureuse*. Paris, Éditions Ramsay, J.-J. Pauvert, 1992.
- DUFOURMANTELLE, Anne. *La femme et le sacrifice*, Paris, Denoël, 2007.
- DUPLAIX, Sophie (dir.). *Annette Messenger : les messagers*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, 2007.
- DUPONCHELLE, Valérie. « EN BREF », *Le Figaro*, (28 octobre 2010), p. 26.
- DUPUIS, Jérôme. « Richard Millet : “Peut-être suis-je insoutenable ?” », *L'Express.fr*, (30 août 2012), < <http://www.lexpress.fr/culture/livre/richard-millet-peut-etre-suis-je-insoutenable1154718.html> >, consulté le 2 septembre 2013.
- FABRE, Clarisse. « M. Delanoë refuse de prendre un “risque pénal incontesté” », *Le Monde*, (4 octobre 2010), p. 19.
- FERGUSON, Russell, Jean FISHER et Cauhtémoc MEDINA (dir.). *Francis Alÿs*, Londres, Phaidon Press, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.
- FRIEDBERG, Anne. *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, Berkeley et Los Angeles, The University of California Press, 1993.

- GAUVARD, Claude. « L'ogresse », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 70-71.
- GILBERT, Paula Ruth. *Violence and the Female Imagination. Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2003.
- GILI, Marta. « From Observation to Surveillance », *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera since 1870*, sous la direction de Sandra S. Phillips, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 241-245.
- GODFREY, Mark, Klaus BIESENBACH et Kerry Greenberg. *Francis Alys : A Story of Deception*, New York, Museum of Modern Art, 2010.
- GUILLOT, Claire. « Les "martyrs" d'Ahlam Shibli créent une polémique », *Le Monde*, (20 juin 2013), p. 12.
- HANISH, Carole. « The Personal is Political », dans le pamphlet *Notes from the Second Year : Women's Liberation*, sous la direction de Shulamith Firestone et Anne Koedt, New York, 1970.
- HASKI, Pierre. « L'expo photo sur la Palestine que les pro-israéliens veulent censurer », *Rue89.com*, (19 juin 2013), < http://www.rue89.com/rue89-culture/2013/06/19/lexpo-photo-palestine-les-pro-israeliens-veulent-censurer-243486?google_editors_picks=true >, consulté le 22 octobre 2013.
- HAWKINS, Joan. « Exploitation Meets Direct Cinema : Yoko Ono's *Rape* and the Trash Cinema of Michael and Roberta Findlay », *Cutting Edge : Art-Horror and The Horrific Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 117-139.
- HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- HOLMES, Diana. « The Return of Romance : Love Stories in Recent French Women's Writing », *L'Esprit créateur*, 45.1 (printemps 2005), p. 97-109.
- ICARD, Séverin. *La femme pendant la période menstruelle*, Paris, Alcan, 1890.
- JAUFFRET, Magali. « Larry Clark, le risque de l'art, le pari du libre choix assumé », *L'Humanité.fr*, (9 octobre 2010), < http://www.humanite.fr/08_10_2010-larry-clark-le-risque-de-l-art-le-pari-du-libre-choix-assume-455386 >, consulté le 23 octobre 2013.
- JONES, Ann. *Women Who Kill*, New York, Holt, Rinehart, and Winston, 1980.

- JOURDE, Pierre. « Scandale, censure et procès dans le champ littéraire et français contemporain », *Quel scandale !*, sous la direction de Marie Dollé, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2006, p. 167-190.
- LANÇON, Philippe. « Oui, oui, oui, et oui », *Libération*, (27 février 2013), p. 20.
- LANDROT, Marine. « Romancer la vie des gens, où est la limite ? », *Télérama*, (7 mai 2011), p. 48.
- LAURENS, Camille. *Les fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Éditions du Toucan, 2011.
- . « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou », *La Revue littéraire*, 32 (automne 2007), p. 1-14.
- . « (Se) Dire et (S')interdire », *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Louvaine-la-Neuve, Bruylant-Academia s.a., 2007, p. 221-228.
- LAVAL, Martine. « Chéries noires », *Télérama*, (5 juin 1996), p. 48-49.
- LAVOIE, Vincent (dir.). *Magazine Ciel variable*, 93 (« FORENSIQUE / FORENSICS », (hiver 2013).
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation : la mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat sous la direction de Catherine Mavrikakis, Montréal, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département des littératures de langue française, 2010.
- LEFORT, Gérard. « Larry Clark, la polémique enfle », *Libération*, (8 octobre 2010), p. 26.
- LEVET, Natacha. « Les “chéries” noires : écriture féminine et roman noir », *Belphégor VII*, 2 (2008), < http://etc.dal.ca/belphegor/vol7_no2/articles/07_02_levet_cherie_pt.html >, consulté le 4 octobre 2013.
- LOMBARD-LATUNE, Marie-Amélie. « La charge de DSK contre un livre “méprisable” », *Le Figaro*, (27 février 2013), p. 9.
- LOMBROSO, Cesare et Guglielmo FERRERO. *La femme criminelle et la prostituée*, Paris, F. Alcan, 1896.
- MACDONALD, Scott. *Avant-Garde Film : Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MARTIN, Marie-Claude. « Christine Angot, le tribunal de l'autofiction », *Le Temps*, (30 mars 2013), p. 22.

- MAVRIKAKIS, Catherine. « Duras aruspice », préface à Marguerite Duras, *Sublime forcément sublime. Christine V.*, Montréal, Éditions Hélio trope, 2006, p. 11-40.
- McDONOUGH, Tom. « The Crimes of the Flaneur », *October* (automne 2002), p. 101-122.
- MESKENS, Joëlle. « DSK au tribunal, en victime cette fois », *Le Soir*, (26 février 2013), p. 9.
- MILLET, Richard. *De l'antiracisme comme terreur littéraire*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
- . *Langue fantôme suivi de Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
- . « Pourquoi me tuez-vous ? », *L'Express*, (12 septembre 2012), p. 102-104.
- MOI, Toril. *Simone de Beauvoir : The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- MOISDON, Stéphanie. « Larry Clark, vers une interdiction au public », *Le Monde.fr*, (25 septembre 2010), < http://www.lemonde.fr/idees/article/2010/09/24/larry-clark-vers-une-interdiction-au-public_1415390_3232.html >, consulté le 23 octobre 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. « Liberté pour l'art au Jeu de Paume », *Le Monde*, (22 juin 2013), p. 16.
- MORELLO, Nathalie et Catherine RODGERS. *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix ?*, Amsterdam/New York, Rodopoi, coll. « Faux Titre 230 », 2002.
- MOULÈNE, Claire. « Menaces de mort au Jeu de Paume », *Les Inrocks.com*, (19 juin 2013), < <http://www.lesinrocks.com/2013/06/19/arts-scenes/arts/menaces-de-mort-au-jeu-de-paume-11404078/> >, consulté le 22 octobre 2013.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3 (1975), p. 6-18.
- NOCHLIN, Linda. « Afterword », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, sous la direction d'Aruna D'Souza et Tom McDonough, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 172-177.
- O'ROURKE, Karen. *Walking and Mapping : Artists as Cartographers*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2013.
- PANTEL, Pauline Schmitt. « La femme, criminelle par nature ? », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 14-16.

- . « Pandore, “un beau mal” », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 23-26.
- PERAS, Delphine. « Ils se sont reconnus dans un roman », *L'Express*, (2 juin 2011), < http://www.lexpress.fr/culture/livre/ils-se-sont-reconnus-dans-un-roman_998186.html >, consulté le 2 novembre 2013.
- PHILLIPS, Sandra S. « Looking Out, Looking In : Voyeurism and Its Affinities from the Beginning of Photography », *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera since 1870*, sous la direction de Sandra S. Phillips, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 11-15.
- . « Surveillance », *Exposed : Voyeurism, Surveillance and the Camera since 1870*, sous la direction de Sandra S. Phillips, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 141-144.
- POLLAK, Otto. *The Criminality of Women*, New York, A. S. Barnes, 1961.
- PORRET, Michel. *Sur la scène du crime. Pratique pénale, enquête et expertises judiciaires à Genève (XVIIIe-XIXe siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.
- RABATÉ, Jean-Michel. *Étant donnés. 1° l'art, 2° le crime : la modernité comme scène de crime*, Dijon, Presses du réel, 2010.
- RABOSSEAU, Sandrine. *La figure de la criminelle dans le roman français (1789-1918)*, thèse rédigée sous la direction de Philippe Hamon, soutenue en 2008, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2010.
- RENAULT, Gilles. « Ahlam Shibli, photographe visée », *Libération*, (19 juin 2013), p. 25.
- RÉROLLE, Raphaëlle. « Camille Laurens : “Toute écriture de vérité déclenche les passions” », *Le Monde*, (4 février 2011), p. LIV5.
- RIVIÈRE, François. *Agatha Christie, la romance du crime*, Paris, Éditions de La Martinière, 2012.
- ROBERT, Paul. *Le Grand Robert de la langue française – version numérique (2005-2013)*, < <http://gr.bvdep.com/version-1/login.asp> >.
- ROBSON, Kathryn. « “L'écriture de peau” : The Body as Witness in Lorette Nobécourt's *La démangeaison* », *Nottingham French Studies*, 45.3 (2006), p. 66-77.
- ROUSSEAU, Christine. « Un plaidoyer en faveur de l'autofiction », *Le Monde*, (11 février 2005), p. 3.

RYE, Gill. « A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French », *L'Esprit créateur*, 45.1 (printemps 2005), p. 3.

SCALWAY, Helen. « The Contemporary *Flâneuse* », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, sous la direction d'Aruna D'Souza et Tom McDonough, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 164-171.

SCHWERDTNER, Karin. « Au (beau) risque du retour. Entretien avec Camille Laurens », à paraître dans une collection d'entretiens intitulée provisoirement (*Réflexions*) *autour du risque*, p. 1-10.

———. *La femme errante*, Ottawa, Éditions Legas, 2005.

SÉNÉCAL, Didier. « Entretien : Michel Houellebecq », *Lire*, (1^{er} septembre 2001), < http://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html >, consulté le 2 septembre 2013.

SHAPIRO, Ann-Louise. *Breaking the Codes. Female Criminality in Fin-de-Siècle Paris*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

SHIBLI, Ahlam. « Légende de la photo “Sans titre (*Death* n° 33), Palestine, 2011-2012” », *Jeu de Paume, Petit Journal*, 104 (28 mai-1^{er} septembre 2013), p. 6.

———. « Texte de présentation de la série *Death* », *Jeu de Paume, Petit Journal*, 104 (28 mai-1 septembre 2013), p. 6.

SMITH, Cherise. « “The Politics of My Position.” Adrian Piper and *Mythic Being* », *Enacting Others : Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith*, Austin, Texas, Duke University Press, 2001, p. 27-78.

TILLIER, Bertrand. « Gestes et instruments du crime », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 92-96.

TRAINOR, James. « Walking the Walk : The Artist As Flaneur », *Border Crossings*, 22.4 (novembre 2003), p. 82-92.

TRICOIRE, Agnès. *Petit traité de la liberté de création*, Paris, Éditions La Découverte, 2011.

———. « Les dangers du relativisme pour la liberté de l'art », *Sur l'interdit*, sous la direction de Pierre-Yves Soucy, Bruxelles, Lettre volée, coll. « Étrangère », 2009, p. 120-157.

———. « Lettre ouverte adressée à Aurélie Filippetti, par l'Observatoire de la liberté de création, au sujet de l'exposition d'Ahlam Shibli », *Ligue des droits de l'homme*, Paris, France, (24 juin 2013), < <http://www.ldh-france.org/Lettre-ouverte-adressee-a-Aurelie.html> >, consulté le 22 octobre 2013.

TSIKOUNAS, Myriam. « La première femme. Ève, la tentatrice », *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Myriam Tsikounas, Paris, Éditions Autrement, 2008, p. 17-22.

VOLK, Gregory. *Vito Acconci : Diary of a Body 1969-1973*, New York, Charta, 2004.

WAGNER, Susan. « Performance, Video and the Rhetoric of Presence », *October*, 91 (hiver 2000), p. 59-80.

WOLFF, Janet. « Gender and the Haunting of Cities (Or, the Retirement of the Flâneur) », *The Invisible Flâneuse ? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, sous la direction d'Aruna D'Souza et Tom McDonough, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 18-31.

———. « The Invisible *Flâneuse* : Women and the Literature of Modernity », *Feminine Sentences : Essays on Women and Culture*, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 34-50.